NGUYỄN BÁCH

HOÀ ÂM TRUYỀN THỐNG
(từ Cổ Điển đến Hiện đại)



dihovina
NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC

NGUYỄN BÁCH

HÒA ÂM
TRUYỀN THỐNG

(TỪ THỜI CỔ ĐIỂN ĐẾN THỜI HIỆN ĐẠI)

- HỢP ÂM THUẬN
- HỢP ÂM NGHỊCH
- HỢP ÂM BIẾN HÓA
- VỚI GẦN 600 VÍ DỤ ĐƯỢC TRÍCH TỪ NHIỀU TÁC PHẨM CỦA CÁC NHẠC SĨ LỪNG DANH MỌI THỜI ĐẠI
- NHIỀU BÀI TẬP ỨNG DỤNG PHONG PHÚ
- TRÌNH BÀY GỌN GÀNG, SÚC TÍCH, DỄ HIỂU

NHÀ XUẤT BẢN ÂM NHẠC
HÀ NỘI 2003

Tặng các con:
ĐỨC - THY - NHẤT - GIANG

Mục Lục

Lời Mở đầu

Đọc 5 cuốn sách giá trị để viết thành một cuốn theo nhu cầu, cấu trúc, nội dung của mình, đó là ***"tham khảo"***. Xem 2 tác phẩm để viết lại thành một, đó là ***"sao chép"***. Lấy nguyên vẹn một tác phẩm hay có sửa chữa đôi chút để làm thành một tác phẩm với tên mình là tác giả, đó là ***"ăn cắp"***, ***"đạo văn"***, ***"đạo nhạc"***. Nội dung của cuốn sách **"HÒA ÂM TRUYỀN THỐNG"** này tuy được tham khảo từ khá nhiều sách khác nhau (xem phần ***"Sách Tham Khảo"***, trang 279) nhưng thật ra có nguồn gốc từ những bài giảng cho các lớp Hòa Âm mà chúng tôi đã giảng dạy liên tục từ năm 1982 đến 1989. Do đó, trước tiên, chúng tôi xin cảm ơn các học viên của mình. Nhờ có họ, những nội dung của sách này mới được dần dần hoàn chỉnh qua thực tế giảng dạy và học tập.

Trong những năm nghiên cứu và làm việc ở CHLB Đức, từ 1989 đến 1998, chúng tôi lại có thêm yêu cầu giảng dạy môn học này cho các bạn trẻ Việt Nam đã sống lâu tại nước ngoài. Do từ ngữ chuyên môn âm nhạc của nước ta chưa được thống nhất bởi một Viện Hàn lâm nào, do việc tiếp xúc của các học viên đó với tài liệu tiếng Việt rất ít so với tiếng nước ngoài, nên để giúp họ hiểu được nhanh, dễ dàng hơn bằng cách so sánh, chúng tôi phải chú thích từ tiếng Anh, Pháp hoặc Ý tương ứng với những khái niệm liên quan trong tiếng Việt. Khi soạn thảo cuốn sách **"HÒA ÂM TRUYỀN THỐNG"** này chúng tôi muốn giữ lại những chú thích đó để bạn đọc mọi giới dễ dàng theo dõi, mặc dù sẽ có người ngộ nhận rằng sách này được dịch ra từ tài liệu nước ngoài. .

Lần xuất bản đầu tiên của cuốn sách này do Nhà xuất bản TRẺ thực hiện vào năm 1997. Khi đó, chúng tôi chưa trở về quê hương, nên các thuật ngữ âm nhạc trong sách vẫn không được sắp xếp cho phù hợp với những gì đang được giảng dạy tại các Nhạc viện và các Trường chuyên ngành Âm nhạc khác. Từ đó đến nay đã nhiều lần chúng tôi muốn chỉnh sửa và cho tái bản lại tài liệu này. Với những kinh nghiệm gặt hái thêm từ các lớp Hòa âm của chúng tôi trong giai đoạn này, chúng tôi quyết định cho xuất bản lại sau khi đã có những điều chỉnh và bổ sung cần thiết. Đối với các thuật ngữ dùng trong sách, tuy chúng tôi ưu tiên dùng cách gọi đang được dùng trong các Nhạc viện và trường Âm nhạc trong cả nước, nhưng

không có nghĩa là hoàn toàn dùng những cách gọi đó. Bởi vẫn có những khái niệm chưa được gọi chính xác, hoặc đang có khuynh hướng thay đổi.

Chúng tôi dành 2 chương đầu để ôn lại những điểm thuộc lý thuyết âm nhạc cần cho môn học Hòa âm. Sau đó, có thể chia sách thành 2 phần:

+ phần I từ chương 3 đến chương 14. Có người sắp loại những nội dung được đề cập đến trong phần này là "Hoà Âm thuận"

+ phần II từ chương 15 đến chương 24. Có thể gọi là phần "Hoà Âm nghịch".

Theo chúng tôi, khái niệm "thuận - nghịch" chỉ mang tính tương đối. Nếu trong tác phẩm âm nhạc dùng đa phần là các hợp âm ba nốt, thì các hợp âm 4 nốt khi vang lên sẽ nghe nghịch tai. Nhưng trong âm nhạc Jazz, Rock, người ta dùng phần nhiều là hợp âm 4 nốt, khi đó, nghe các hợp âm ba nốt lại thấy rõ tính nghịch âm.

Để thêm tính thuyết phục cho các vấn đề được nêu ra trong sách, chúng tôi cố gắng tìm phân tích tác phẩm của các nhà soạn nhạc nổi tiếng của lịch sử âm nhạc thế giới qua các thời kỳ để đưa ra gần 600 ví dụ khác nhau. Cuối mỗi chương, chúng tôi giới thiệu một số bài tập để độc giả thực hành những điều đã nghiên cứu trong phần lý thuyết trước đó. Chúng tôi không chủ trương đưa ra bài giải, đáp án cho các bài tập đó bởi vì âm nhạc không phải là toán học. Có nhiều cách giải khác nhau cho một bài tập.

Cuối cùng, chúng tôi xin chân thành cảm ơn quý độc giả đã hưởng ứng cho sự ra đời của sách này trong lần in thứ nhất. Chúng tôi mong đợi những góp ý của quý độc giả và giới chuyên môn, đồng nghiệp cho lần xuất bản này với tất cả lòng biết ơn.

Tp. Hồ Chí Minh, ngày 18 tháng 3 năm 2003
Soạn giả,

Nguyễn Bách

CHƯƠNG 1

NHỮNG ĐIỂM CẦN THIẾT VỀ QUÃNG, ÂM GIAI VÀ ĐIỆU THỨC

Mục đích của chương này là:
- Ôn lại những điểm cần thiết, thường gặp về quãng và thang âm.
- Củng cố những kiến thức đã có, bổ sung những điều mới về quãng, điệu thức và âm giai[1] để chuẩn bị vào phần hòa âm. Vì vậy, chúng ta cần phải nắm vững phần lý thuyết về quãng và âm giai trong chương trình Lý thuyết Âm nhạc căn bản.

A. QUÃNG (Interval)

Quãng được coi là đơn vị của hòa âm.

I. TÍNH CHẤT CỦA QUÃNG:

I.1. Quãng Trưởng *(major interval)*

Quãng Trưởng viết tắt là M hay Tr. Ví dụ q.3M = q.3Tr = quãng 3 Trưởng. Bên cạnh các cách xác định thường dùng, chúng tôi giới thiệu đến các bạn một cách mới để định ra tính chất quãng (phương pháp 2).

I.1.1 *Phương pháp 1*

"Các quãng 2, 3, 6, 7 được gọi là quãng Trưởng căn cứ theo số cung và bán cung của chúng"

+ Quãng 2 Trưởng gồm có: 1 cung
+ Quãng 3 Trưởng gồm có: 2 cung
+ Quãng 6 Trưởng gồm có: 4 cung và 1 bán cung dị
+ Quãng 7 Trưởng gồm có: 5 cung và 1 bán cung dị

I.1.2 *Phương pháp 2*

"Các quãng 2, 3, 6, 7 được thành lập trên nốt Do gọi là quãng Trưởng."

---

[1] có tài liệu còn gọi là "*gam*" (dịch từ: gamme – tiếng Pháp).

Ví dụ khi cần xét xem quãng Fa# - Ré# có phải là quãng Trưởng không, chúng ta làm như sau:

- Từ Fa đến Ré có 6 tên nốt, vậy đây là quãng 6.
- Từ Do đến La cũng là quãng 6, hơn nữa theo định nghĩa trên, nó sẽ là quãng 6 Trưởng (vì được thành lập trên nốt Do).
- Xét quãng Do - La ta thấy có 4 cung và 1 bán cung dị.
- Vậy từ Fa#, ta tính dần lên như sau:

Fa# -------> Sol -------> La --------> Si -------> Do# -------> Re#
bán cung dị 1 cung 1 cung 1 cung 1 cung

- Kết luận: quãng Fa# - Ré# là quãng 6 Trưởng vì đồng dạng (cùng số cung) với Do - La.

Lợi điểm của phương pháp 2 là chúng ta không cần phải nhớ thuộc lòng số cung, bán cung như phương pháp 1 mà chỉ với sự suy luận, từ phương pháp 2, ta có thể suy ra lẹ làng tính chất trưởng của Quãng.

I.1.3 *Phương pháp 3*

- "Thành lập âm giai Trưởng mang tên nốt dưới của quãng.

- Nếu nốt trên của quãng trùng với các nốt của âm giai ấy thì ta có các quãng trưởng với các quãng 2, 3, 6, 7."

Ví dụ 1:

(E^b) q.2 Tr q.3 Tr q.6 Tr q.7 Tr q.4 Đ q.5 Đ q.8 Đ

(Với nốt dưới của quãng đang xét là Mi^b, ta thành lập âm giai Mi giáng Trưởng (Es-Dur). Các nốt trên: Fa, Sol, Do, Ré đều nằm trong âm giai Es-Dur và tạo nên các quãng 2Tr, 3Tr, 6Tr, 7Tr).

Phương pháp này nhanh hơn các phương pháp khác, tuy nhiên chúng ta phải quen cách thành lập âm giai.

I.2. Quãng Thứ *(minor interval)*:

Quãng thứ viết tắt là (m) hay (t). Ví dụ q.3m = q.3t = quãng 3 thứ.

I.2.1 *Phương pháp 1*

"Các quãng 2, 3, 6, 7 được gọi là quãng thứ căn cứ theo số cung và bán cung của chúng. Quãng Thứ ít hơn quãng Trưởng một bán cung."

I.2.2 *Phương pháp 2*

"Các quãng 2, 3, 6, 7 được thành lập trên nốt Mi gọi là quãng Thứ."

Ví dụ 2:



I.2.3 *Phương pháp 3*

Xem lại phần I.1.3.

"Các quãng nhỏ hơn quãng trưởng 1/2 cung gọi là quãng Thứ."

I.3. Quãng Đúng *(perfect interval)*

Không viết tắt hoặc viết tắt là Đ. Ví dụ q.4Đ hay q.4 hay quãng 4 đúng.

I.3.1 *Phương pháp 1*

"Các quãng 4, 5, 8 được gọi là quãng Đúng khi có các số cung và bán cung như sau:

+ Quãng 4 Đúng gồm có: 2 cung và 1 bán cung dị.
+ Quãng 5 Đúng gồm có: 3 cung và 1 bán cung dị.
+ Quãng 8 Đúng gồm có: 5 cung và 2 bán cung dị."

I.3.2 *Phương pháp 2*

"Các quãng 4, 5, 8 dù được thành lập trên nốt Do hay Mi đều là quãng Đúng."

I.3.3 *Phương pháp 3*

Xem lại phần I.1.3.

"Nếu nốt trên của quãng trùng với các nốt của âm giai ấy thì ta có các quãng Đúng với các quãng 4, 5, 8 ." (xem ví dụ 1)

I.4 Quãng Tăng *(Augmented interval)*

"Quãng lớn hơn quãng Đúng hay Trưởng một bán cung đồng được gọi là quãng Tăng."

I.5 Quãng Giảm *(Diminished interval)*

"Quãng nhỏ hơn quãng thứ hay quãng đúng một bán cung đồng, được gọi là quãng Giảm."

II. QUÃNG THUẬN - QUÃNG NGHỊCH:

II.1. Quãng thuận *(consonant interval)*

+ Quãng 5, 8 đúng và quãng đồng nhất gọi là thuận hoàn toàn.

+ Quãng 3, 6 trưởng hay thứ gọi là thuận không hoàn toàn.

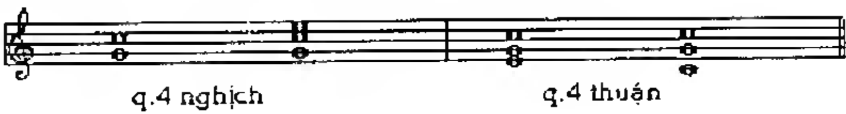
+ Quãng 4 đúng được coi là thuận khi có một quãng 3 hay quãng 5 đúng dưới nó (xem ví dụ 3).

II.2. Quãng nghịch *(dissonant interval)*

+ Các quãng 2, 7, 9 trưởng hay thứ và các quãng tăng hay giảm đều là quãng nghịch.

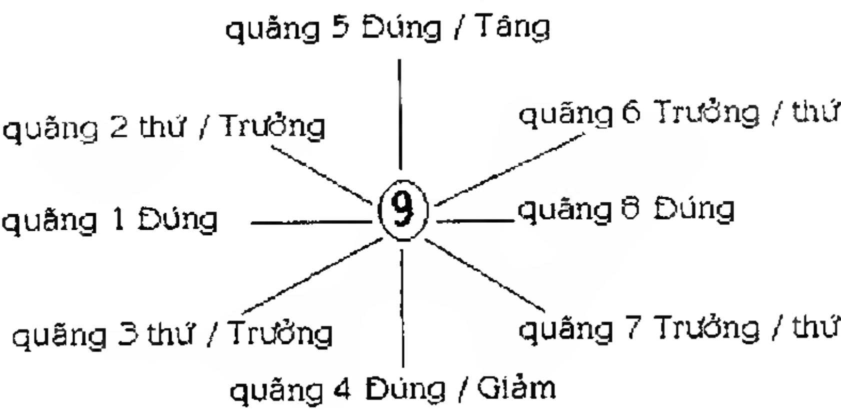
+ Quãng 4 đúng được coi là nghịch khi không có âm nào ở dưới âm cuối cùng của quãng (ví dụ 3).

<u>Ví dụ 3</u>:



III. SỰ ĐẢO QUÃNG:

Chúng ta tóm tắt về các quãng đảo bằng sơ đồ sau:



<u>Bảng 1a</u>

<u>*Cách áp dụng*</u>

(1) Ví dụ:

+ Quãng 3 *Trưởng* đảo thành *quãng 6 thứ.*

+ *Quãng 5 đúng* đảo thành *quãng 4 đúng.*
+ *Quãng 5 tăng* đảo thành *quãng 4 giảm.*

(2) Số chỉ các quãng cộng với số chỉ các quãng đảo của chúng bằng 9.

IV. SẮC THÁI CỦA QUÃNG:

Dựa vào kinh nghiệm sáng tác của các nhạc sư tiền bối, chúng ta có thể tạm nhận xét về sắc thái của các quãng như sau:

IV.1. Quãng 2

IV.1.1 *Quãng 2 Trưởng giai điệu*

+ Quãng 2 Trưởng là quãng đồng cung với quãng 3 giảm.
+ Quãng 2 Trưởng giai điệu tạo cảm giác êm ả, dịu dàng, đều đặn, phẳng lặng.

Ví dụ 4: *"Gloria in Exelcis Deo"*



IV.1.2 *Quãng 2 Thứ ca điệu*

Quãng 2 thứ ca điệu tạo cảm giác buồn bã, ảo não, ủy mị. Từ thời kỳ lãng mạn, các nhạc sĩ như Wagner (1813 - 1883) có khuynh hướng sử dụng nhiều quãng 2 thứ liên tiếp tạo nên hệ thống bán cung.

Ví dụ 5: BRAHMS - *"Concerto Nr. 2"*



IV.1.3 *Quãng 2 thứ hòa điệu*

Quãng 2 thứ nhiều nghịch tính hơn quãng 2 trưởng. Sau này, trong hòa âm thế kỷ 20, chúng ta sẽ gặp cách dùng nhiều quãng 2 thứ hòa điệu theo nhau gọi là *kỹ thuật pha nhạt dòng ca.*

IV.2 Quãng 7

Quãng 7 được tạo thành do việc đảo quãng 2 (như vậy, ta cũng có thể nói, nó xuất phát từ quãng 3. Xem lại IV.1.1)

IV.2.1 *Quãng 7 ca điệu*

Tạo cảm giác bâng khuâng, chơi vơi; diễn tả tâm trạng xao xuyến. Đối với quãng 7 Trưởng, cảm giác nghẹn ngào, chơi vơi ấy có thể thoát được, nhưng đối với quãng 7 thứ thì như bị bế tắc.

Ví dụ 6:



IV.2.2 *Quãng 7 hòa điệu*

Quãng 7 hòa điệu có tính chất đờ nghịch hơn quãng 2.

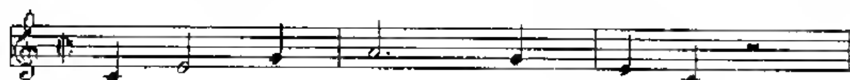
IV.3. **Quãng 3**

Ta có thể nói rằng những quãng khác đều được suy ra từ quãng 3. Môn "Hòa âm" mà chúng ta sắp khảo sát sau đây đã được xây dựng từ lâu đời trên cơ sở quãng 3.

IV.3.1 *Quãng 3 Trưởng ca điệu*

Tạo cảm giác nhí nhảnh, tung tăng, vui tươi, trong sáng.

Ví dụ 7: BEETHOVEN - *"Leonore Ouverture Nr. 23, op. 72"*



IV.3.2 *Quãng 3 Thứ ca điệu*

Quãng 3 thứ tạo cảm giác buồn, tối.

Ví dụ 8: BEETHOVEN - *"Symphony Nr. 5, c-moll"*



IV.3.3 *Quãng 3 hòa điệu*

+ Tạo ra mãnh lực hòa âm mạnh nhất. Thứ tự ảnh hưởng sẽ giảm dần như sau: quãng 3 trưởng > quãng 7 thứ > quãng 2 thứ > quãng 7 trưởng... (theo sắp xếp của Paul HINDEMITH[2])

+ Quãng 8 đúng không có mãnh lực hòa âm.

+ Quãng 4 tăng, 5 giảm rất ít mãnh lực hóa âm.

---

[2] (1895 - 1963) nhà soạn nhạc thế kỷ XX người Đức

IV.4. Quãng 6

Quãng 6 được xem là đảo của quãng 3.

IV.4.1 ***Quãng 6 Trưởng***

Quãng 6 trưởng tác dụng như quãng 3, diễn tả tình cảm âu yếm, sáng.

IV.4.2 ***Quãng 6 thứ***

Quãng 6 thứ tạo cảm giác êm, âu yếm, tình cảm hơn 6Tr.

Ví dụ 9: FRANCIS LAI - *"Love story"*



IV.5. Quãng 4 Đúng

Quãng 4 đúng là quãng đồng cung với quãng 3 tăng.

IV.5.1 ***Quãng 4 Đúng ca điệu***

Tạo cảm giác uy nghi, hùng tráng, mạnh mẽ.

IV.5.2 ***Quãng 4 Đúng Hòa Điệu***

Êm ái nhưng không vững. Quãng 4 càng ở âm vực trầm nghe càng cứng, càng cao càng dịu. Khi dùng phải có chuẩn bị và giải quyết (theo quan niệm hòa âm cổ điển).

IV.6. Quãng 5 Đúng

Quãng 5 đúng là đảo của quãng 4 đúng.

IV.6.1 ***Quãng 5 ca điệu***

Tạo cảm giác tươi sáng, rực rỡ, vang dội. Nếu là quãng 5 giảm sẽ tạo vẻ ủy mị, u tối.

Ví dụ 10: BRAHMS - *"Sestetto"*



B. ÂM GIAI (Scale)

I. PHÂN BIỆT ÂM GIAI - ĐIỆU THỨC - GIỌNG (scale - mode - tonality):

I.1. Điệu thức (mode)

Điệu thức, còn gọi là **âm thức**, *là hình thức, sự qui định về số âm và khoảng cách giữa các nốt của một chuỗi âm để tạo nên tính chất riêng biệt.* Trong quá trình phát triển âm nhạc, trong giai điệu có những âm nổi lên hơn so với các âm khác, gọi là **âm tựa**. Những âm tựa này thường được gọi là **âm ổn định**. Những âm không nổi bật gọi là **âm không ổn định**. Và, điệu thức còn được hiểu là *hệ thống mối tương quan giữa âm ổn định và không ổn định.*

Nhạc Hy Lạp cổ và Nhạc Bình Ca có 8 âm thức. Nhạc Âu Châu cổ điển có 2 âm thức là Âm thức Trưởng và Thứ. Mỗi âm thức lại chia ra làm âm thức tự nhiên và nhân tạo.

I.2. Âm giai (scale)

Âm giai, còn gọi là "gam" (gamme) *là chuỗi âm liên tiếp, khởi đầu và kết thúc bằng một nốt và mang tên nốt ấy.* Nói cách khác, đó là *sự sắp xếp các âm thanh của điệu thức theo thứ tự độ cao, bắt đầu từ âm chủ đến âm chủ ở quãng 8 tiếp theo.* Do đó, âm giai còn được gọi là ***hàng âm của điệu thức***. Trong âm giai, các nốt nối tiếp nhau theo chuyển hành liền bậc *(conjunct motion).*

I.3. Giọng *(tonality)*

Giọng, còn gọi là ***âm thể***, đó là *sự liên hệ giữa các nốt trong âm giai với một nốt được chọn làm trung tâm gọi là* **âm chủ** *(tonic)*. Sự liên hệ do điệu thức quy định. Tên gọi của giọng là tên gọi âm chủ, kèm theo điệu thức. Ví dụ: giọng Do Trưởng, giọng La thứ, v.v... Trong giọng, các nốt nối tiếp nhau theo chuyển hành liền bậc hoặc chuyển hành cách bậc (disjunct motion).

Tóm lại, khi nói *điệu Trưởng, thứ,* ta hiểu đó là nói tính chất tổng quát của ***điệu thức***. Đem những tính chất này áp dụng cho nốt nào làm âm chủ thì ta có ***giọng, cung*** hay ***âm thể*** của nốt đó. Nếu đem tính chất trên áp dụng cho một chuỗi 8 nốt sắp xếp liền bậc, ta có ***âm giai*** trưởng hay thứ mang tên nốt đứng đầu.

II. CÁC LOẠI ÂM GIAI THƯỜNG GẶP:

Thực ra có rất nhiều âm giai khác nhau, ở đây chúng ta đề cập đến 3 loại âm giai chính, làm nền tảng của âm nhạc và cách riêng môn Hóa âm chúng ta đang khảo sát.

II.1 Âm giai Trưởng *(major scale)*

II.1.1 ***Âm giai Trưởng tự nhiên*** *(natural major scale)*

Ví dụ 11:



Trong đó, các bậc có tên gọi như sau:

I	Âm chủ (Tonic)	II	Thượng chủ âm[3] (Supertonic)
III	Âm trung (Mediant)	IV	Âm hạ át (Subdominant)
V	Âm át (Dominant)	VI	Thượng át âm (Superdominant)
VII	Âm dẫn[4], cảm âm (Leading-tone)	VIII	Âm chủ trên (Supertonic)

II.1.2 ***Âm giai Trưởng nhân tạo*** *(artificial major scale)*

II.1.2.1 Trong chuyển động xuống, nốt bậc VII giảm nửa cung, để cách nốt bậc VIII 1 cung, nó không còn vai trò âm dẫn như trong chuyển động lên.

Ví dụ 12:



II.1.2.2 Bậc VI bị giảm nửa cung. Không thay đổi trong hai chuyển động lên và xuống. No còn được gọi là *âm giai trưởng hòa âm.*

Ví dụ 13:



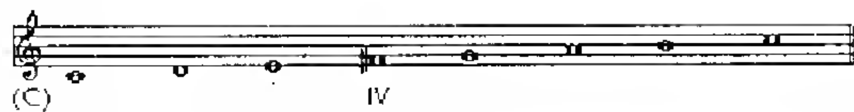
II.1.2.3 Bậc IV được tăng nửa cung. Không thay đổi trong hai chuyển động lên và xuống.

---

[3] có tài liệu gọi là "***âm dẫn đi xuống***". Chúng tôi thiết nghĩ, cách gọi này không chính xác.

[4] có tài liệu gọi là "***âm dẫn đi lên***". Theo chúng tôi cách gọi này thừa.

Ví dụ 14:



Theo quy ước chung, khi nói "âm giai Trưởng", người ta sẽ hiểu đó là âm giai Trưởng tự nhên.

II.2. Âm giai thứ (Minor scale)

II.2.1 *Âm giai thứ tự nhiên (natural minor scale)*

Gồm các bậc được sắp xếp theo chuyển động lên và xuống như sau:

Ví dụ 15:



II.2.2 *Âm giai thứ nhân tạo (artificial minor scale)*

II.2.2.1 Âm giai thứ nhân tạo ca điệu *(melodic minor scale)*

Trong âm giai thứ nhân tạo ca điệu, nốt bậc VI và VII tăng 1/2 cung trong chuyển động lên. Trong chuyển động xuống, cả hai nốt ấy lại giảm trở về 1/2 cung.

Ví dụ 16:



Lưu ý: Trong chuyển động xuống, âm VII không còn vai trò âm dẫn (nghĩa là không còn cách âm chủ nửa cung).

II.2.2.2 Âm giai thứ nhân tạo hòa điệu *(harmonic minor scale)*

Trong âm giai thứ nhân tạo hòa điệu, nốt bậc VII tăng 1/2 cung dù trong chuyển động lên hay xuống.

Ví dụ 17:



II.2.2.3 Du mục[5]:

Trong âm giai thứ du mục, nốt bậc IV tăng 1/2 cung, nốt bậc VII tăng 1/2 cung.

Ví dụ 18:



Theo quy ước chung, khi nói "âm giai thứ", chúng ta phải hiểu đó là ***âm giai thứ hòa điệu.***

II.3 Âm giai đồng chuyển *(Chromatic scale)*

Âm giai này gồm những bán cung đồng, rất quan trọng, tiện lợi cho việc chuyển thể.

Ví dụ 19:



[5] âm giai thứ du mục còn gọi là âm giai thứ Hungary hay âm giai thứ Bohémien.

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 1

Các bài tập được cho trong tập sách này có mục đích làm mẫu hoặc như những đề nghị để chúng ta tự làm thêm. Chúng không phải là những bài thực tập hoàn thiện. Những bài tập này phải được gia tăng lên cho tới khi chúng ta thực sự nắm sâu xa vấn đề trong mỗi chương.

1. Gọi tên các quãng sau đây:

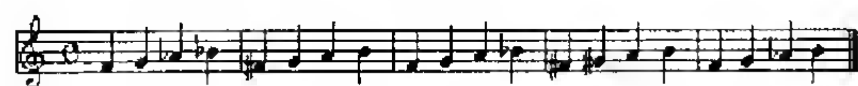


2. Với nốt Fa thăng (Fa#) làm nốt bên dưới, hãy tạo thành các quãng: 3 thứ, 6 tăng, 5 giảm, 4 đúng, 2 tăng, 7 trưởng, 9 thứ, 5 tăng.

3. Với nốt Ré giáng ($Ré^b$) làm nốt bên trên, hãy tạo các quãng: 5 giảm, 9 trưởng, 7 giảm, 2 thứ, 4 tăng, 5 đúng, 6 thứ, 3 giảm.

4. Hãy viết các tương đương đồng âm của các quãng trong bài tập 3.

5. Các ô nhịp dưới đây thuộc về thang âm nào ?



6. Hãy thành lập một thang âm trưởng với nốt Do thăng là âm bậc 6.

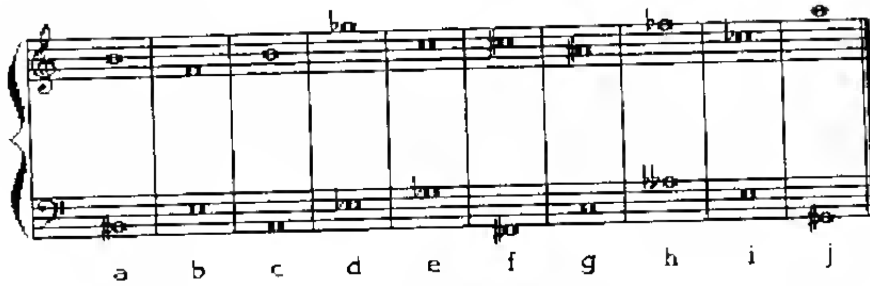
7. Hãy thành lập một hang âm thứ ca điệu đi xuống với nốt Re^b là chủ âm.

8. Viết và gọi tên các quãng nghịch được hình thành giữa chủ âm và các âm khác trong thang âm Es-Dur (Mi Trưởng).

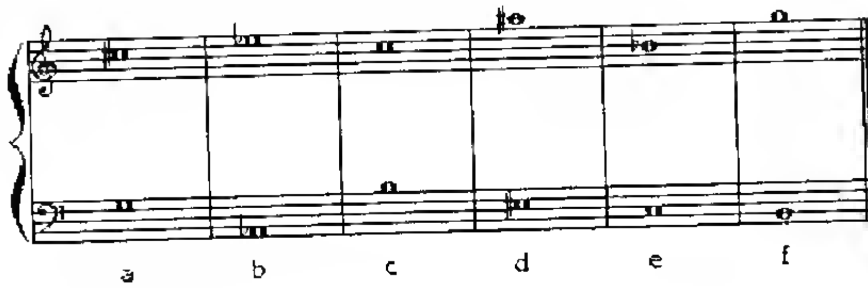
9. Viết và gọi tên các quãng thuận được hình thành giữa âm bậc 3 và các âm khác trong thang âm Si giáng thứ hòa điệu.

BÀI TẬP LÀM THÊM

1. Gọi tên các quãng dưới đây:



2. Với mỗi quãng dưới đây, hãy xác định thang âm có chứa cả 2 nốt của quãng. Bạn sẽ thấy có hơn một thang âm cho mỗi quãng.



3. Trong mỗi phần 4 nốt dưới đây, hãy xác định thang âm nào chứa cả 4 nốt.



CHƯƠNG 2

PHÂN LOẠI
HỢP ÂM 3 NỐT, 4 NỐT VÀ 5 NỐT

I. PHÂN LOẠI HỢP ÂM BA NỐT (Triad):

Hợp âm ba nốt gồm các loại sau:

Ví dụ 20:

Nhưng trong hòa âm truyền thống, người ta chỉ tính hợp âm ba nốt (gọi tắt: "hợp âm ba") là các hợp âm Trưởng, thứ, tăng và giảm mà thôi. Bảng tóm tắt các hợp âm 3 nốt này, được thành lập trên âm giai trưởng tự nhiên và thứ hòa điệu gồm có:

Bảng 1b

Loại Hợp âm	Âm Giai Trưởng	Âm Giai Thứ
Trưởng	ở bậc I, IV, V	ở bậc V,VI
Thứ	II, III, VI	I, IV
Tăng	---------	III
Giảm	VII	II, VII

Áp dụng bảng tóm tắt trên đây để phân tích các hợp âm 3 nốt được thành lập trên các bậc của âm giai Do Trưởng và La Thứ, ta được:

Ví dụ 21:

Am Bdim C+ Dm E F G♯dim

(a-moll) I II III IV V VI VII

II. PHÂN LOẠI HỢP ÂM BỐN NỐT (Tetrad):

Hợp âm 4 nốt gồm các loại sau:

Ví dụ 22:

C7 Cm7 Cm7(♭5) Cmaj7 Cm(maj7)

Cấu tạo quãng: 3t 3t 3T | 3t 3T 3t | 3T 3t 3t | 3T 3t 3T | 3T 3T 3t

Ký hiệu khác: Cmin7 | C-(7) C7-5 | CM7

C+(maj7) Cdim7 C7+5 C6 Cm6

Cấu tạo quãng: 3t 3T 3T | 3t 3t 3t | 3giảm 3T 3T | q.6T +Hợp âm Trưởng | q.6T +Hợp âm Thứ

Ký hiệu khác: Caug(maj7) | C°7 | C+(7) Caug(7)

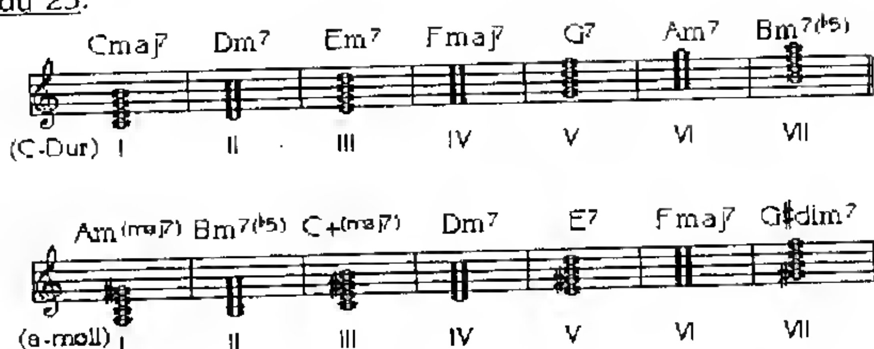
Bảng tóm tắt các hợp âm 4 nốt được thành lập trên âm giai trưởng tự nhiên và thứ hòa điệu như sau:

Bảng 2:

Loại Hợp Âm	Âm Giai Trưởng	Âm Giai Thứ
7	V	V
M7	I, IV	VI
m7	II, III, VI	IV
m 7^{b} 5	VII	II
+ (Maj 7)	----------	III
dim 7	----------	VII
min (Maj 7)	----------	I

Áp dụng bảng tóm tắt trên đây để phân tích các hợp âm 4 nốt được thành lập trên âm giai Do Trưởng và La thứ, chúng ta được:

Ví dụ 23:



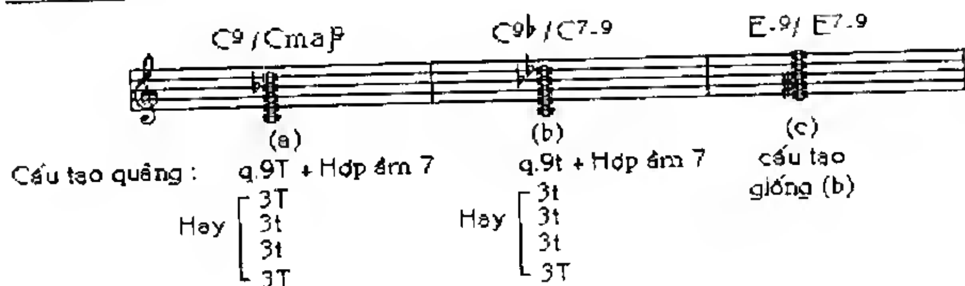
Ghi chú:

1.- Các nốt trong hợp âm (3, 4, hay 5 nốt) phải là những nốt có trong âm giai đang xét (tức là âm giai có mang nốt dưới cùng - nốt nền - của hợp âm).
2.- Các hợp âm ở bậc I, III của âm giai thứ hòa điệu thường được xem như những hợp âm có chứa nốt ngoài hợp âm (xem chương 8) (Trong ví dụ 23, đó là các hợp âm: Amin (Maj 7) và C+ (Maj 7).
3.- Hợp âm 4 nốt ở bậc VII của âm giai trưởng được gọi là Hợp âm quãng 7 cảm âm. Nó tuy giống với hợp âm 4 nốt ở bậc II của âm giai thứ tương đối (cùng hóa bộ với âm giai trưởng) nhưng các sử dụng rất khác nhau. (trong ví dụ 23 là hợp âm B-(7)).

III. HỢP ÂM NĂM NỐT (Pentad):

Có nhiều loại hợp âm 5 nốt nhưng ta chỉ kể các loại thông dụng sau đây:

Ví dụ 24:



Ghi chú: Nếu quãng 9 thứ được thành lập trên nốt nền của hợp âm mà nốt trên của quãng không có dấu b thì ta ký hiệu: **-9** thay cho **9b** (xem Ví dụ 24c).

IV. HỢP ÂM THUẬN - HỢP ÂM NGHỊCH

IV.1. Hợp âm thuận

Đó là ***hợp âm có chứa những quãng thuận***, cho ta cảm giác đầy đặn, thoải mái. Như thế, các hợp âm 3 nốt như: hợp âm Trưởng, thứ, là hợp âm thuận.

IV.2. Hợp âm nghịch

Đó là ***hợp âm có chứa ít nhất là một quãng nghịch***, cho ta cảm giác căng thẳng, khó chịu. Như thế các hợp âm 3 nốt như: hợp âm tăng, giảm, sus 4, sus 2 và tất cả các hợp âm 4 nốt đều là hợp âm nghịch.

V. SỬ DỤNG CÁC HỢP ÂM:

Sau đây chúng ta bàn sơ lược về cách dùng hợp âm đã biết vào việc ghi hợp âm cho các bài nhạc. Việc làm này thực ra chỉ dùng cho các ca khúc một, hai bè đơn giản. Đối với những tác phẩm nhiều bè, chúng ta cần có thêm các kiến thức của môn Hòa Âm sau này.

V.1. Sử dụng các hợp âm 3 nốt

Khi sử dụng, ta cần lưu ý tới các điểm sau đây:

1. Nên dùng thường xuyên các hợp âm bậc I, IV, V của âm giai. Nên khởi đầu và kết thúc với hợp âm bậc I.
2. Để thêm màu sắc, phong phú cho bài nhạc ta có thể thay hợp âm bậc I, IV, V bằng hợp âm bậc VI, II, III.

Ví dụ 25: *Trong âm thể (C-Dur) thay các hợp âm C, F, G bằng các hợp âm Am, Dm, Em.*

3. Hợp âm bậc VII thường được đặt trước hợp âm bậc I để thay thế hợp âm bậc V, nhất là trong giai kết.

Ví dụ 26: L. RUSSEL & I. JAMES - *"Vaya Con Dios"*



4. Nên liên kết các hợp âm có nhiều nốt chung với nhau.

Ví dụ 27: *C - F - Am - Dm - D*

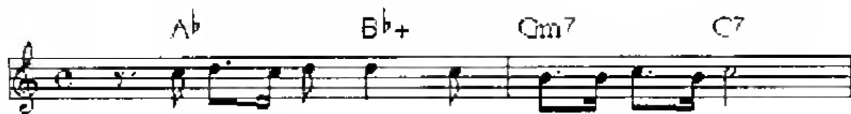
5. Các hợp âm thường có khuynh hướng chuyển đến hợp âm cách chúng quãng 4 đúng:

A --> D --> G --> C --> F --> Bb --> Eb --> Ab -> ...

6. Nên đặt hợp âm ở phách mạnh, chú ý:
- Không để các nốt ngoại âm (non-harmonic tones).
- Cố gắng để hợp âm chứa nhiều nốt có trong ô nhịp nhất.

7. Hợp âm bậc III trong âm giai thứ hòa điệu được dùng như **hòa âm tạm, thoáng qua** (passing chord).

Ví dụ 28: RERRY GILKYSON & MILLER - *"Greenfields"*



V.2. Sử dụng hợp âm 4 nốt

V.2.1. *Bậc V7:*

- Được dùng rất nhiều, thay cho hợp âm bậc V.
- Thường ở giai kết, nó chuyển về bậc I, hoặc giải quyết bất thường về bậc IV, VI.

Ví dụ 29:



- Người ta thường liên kết những hợp âm V7 cách nhau quãng 4 đúng.

Ví dụ 30: *"Who's sorry now"*



V.2.2. *Bậc VII7:*

- Dùng thay hợp âm V7 hoặc được đặt trước hợp âm V7, nhất là ở giai kết cuối bài.

Ví dụ 31: *"Aloho-oe"*



- Hợp âm VII7 của âm giai trưởng đôi khi được thay bằng hợp âm VII7 của âm giai thứ đồng nguyên. Hợp âm VII7 của âm giai thứ thường được dùng nhiều hơn.

Ví dụ 32: NGUYỄN DUY NHẤT - *"Đường Thánh Giá"*



Trong ví dụ trên, D7 dim là VII 7 của thang âm (E bm).

V.2.3. ***Bậc I7*** (của âm giai trưởng)

- Dùng khởi đầu bài nhạc khi bài nhạc bắt đầu bằng cảm âm.
- Thay bậc I trong việc kết thúc bài nhạc.

V.2.4. ***Bậc II7***

Thường đi trước hợp âm V 7.

V.3. Sử dụng hợp âm 5 nốt

Việc sử dụng hợp âm 5 nốt được tóm tắt trong những trường hợp thường gặp sau đây:

- Hợp âm 9 thường dùng là hợp âm V9 trưởng của âm giai trưởng, hợp âm V 9 thứ của âm giai thứ và hợp âm I9.
- Hợp âm V 9 có thể chuyển sang hợp âm V7 trước khi giải quyết về hợp âm bậc I (hoặc không cần chuyển sang V7).
- Hợp âm V7-9 có thể sử dụng thay hợp âm V9 trong âm giai trưởng.
- Hợp âm I9 được dùng để kết thay hợp âm bậc I của âm giai trưởng.

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 2

1. Chúng ta hãy gọi tên các hợp âm sau:



2. Hãy viết bằng hình nốt các thành phần của hợp âm:
   G+, G sus 4, G dim, G 7-9, B7, E 7 dim, F#m, B, DM7, Em6

3. Hãy ghi hợp âm cho tác phẩm sau đây của Henry MANCINI - *"Moon river"*



4. Bản nhạc sau đây chỉ gồm các hợp âm 3 nốt của âm giai GM. Chúng ta hãy chuyển chúng thành những hợp âm 4 nốt, mỗi khi có thể được. Cần chú ý rằng: có vài hợp âm nếu để lại dạng hợp âm 3 nốt sẽ hay hơn đổi sang 4 nốt:

"Parlez-moi, d'amour"





5. Chúng ta hãy phân tích cách ghi hợp âm trong tác phẩm sau:

NGUYỄN DUY NHẤT - "Đường Thánh Giá"

Espressivo doloroso

Cm Fm B♭7 E♭ A♭ B♭7

G7 A♭ Cm A♭ Fm

G A♭ D7 G7 Bdim7 Cm

A♭ G Bdim7 Cm Fm

B♭7 Fm G7 A♭ G

B♭7 Cm A♭ Cm7 Ddim7 E♭

CHƯƠNG 3

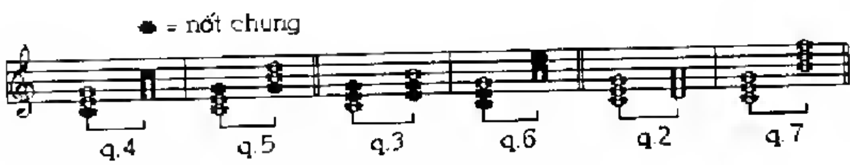
ĐẠI CƯƠNG VỀ HỢP ÂM 3 NỐT

I. NỐT CHUNG CỦA HAI HỢP ÂM:

Hai hợp âm khác nhau sẽ có:

+ 1 nốt chung: nếu âm nền của chúng cách nhau quãng 5, 4.
+ 2 nốt chung: nếu âm của chúng cách nhau quãng 3, 6.
+ Không có nốt chung, nếu âm nền của chúng cách nhau quãng 2, 7.

Ví dụ 33:



II. TẦM CỮ TIẾNG (voice range):

Việc nghiên cứu hòa âm liên quan tới những nguyên tắc cơ bản của các bản viết 4 phần. Những vấn đề được đặt ra, và các bài tập trong sách này dựa trên cơ sở 4 loại tiếng: *Soprano, Alto, Tenore* và *Basso.* Tầm cữ tiếng của chúng như sau:

Ví dụ 34:



III. ÂM KÉP – ÂM GIẢM:

III.1. Âm kép

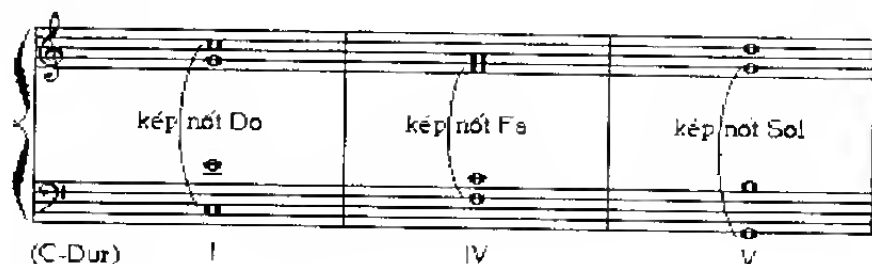
Hợp âm ba chỉ gồm có 3 nốt, nên khi viết bản hòa âm 4 phần, người ta phải lặp lại một nốt nào đó trong hợp âm. Nốt đó được gọi là **âm kép.**

Khi dùng âm kép chúng ta phải theo các quy định sau:

III.1.1 ***Quy định 1***

"Đối với hợp âm bậc I, IV, V (***bậc tốt*** *của âm giai) ở* ***thể trực*** *(xem phần IV các thể của hợp âm)* ***âm kép sẽ là âm nền.****"*

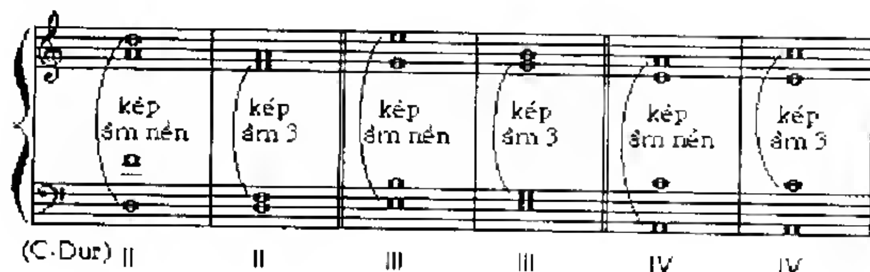
Ví dụ 35:



III.1.2. ***Quy định 2***

"Đối với hợp âm bậc II, III, VI (bậc ***phụ*** *của âm giai),* ***âm kép sẽ là âm nền hay âm 3****"*. Sở dĩ âm 3 của các hợp âm này được kép vì chúng là **nốt định thể**.

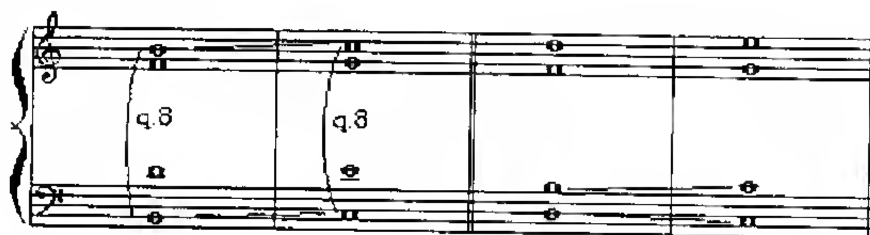
Ví dụ 36:



III.1.3. ***Quy định 3***

"Đối với hợp âm ***bậc VII****, người ta ít dùng ở thể trực mà* ***dùng ở thể đảo 1*** *(xem phần IV),* ***kép âm 3****"*. Nếu kép âm nền trong trường hợp này ta sẽ phạm lỗi hai quãng 8 theo nhau khi giải quyết cảm âm về chủ âm.

Ví dụ 37:



III.2. Âm giảm

Người ta có thể bỏ bớt đi một nốt trong hợp âm. Nốt ấy gọi là ***âm giảm***. Âm giảm không được là âm 3, ngoại trừ âm 3 của bậc V. Âm 3 xác định tính trưởng, thứ của hợp âm. Đối với hợp âm bậc V thì dù ở thang âm trưởng hay thứ, nó cũng là hợp âm trưởng, nên có thể bỏ âm 3 mà không gây ra nhầm lẫn.

IV. CÁC THỂ HỢP ÂM:

Nếu nốt mang tên của hợp âm (nốt nền) nằm ở bè dưới cùng, ta có ***thể trực*** (còn gọi là ***thể nguyên vị, thể tự nhiên***) của hợp âm. Nếu nốt quãng 3 (âm 3) của hợp âm nằm ở bè dưới cùng, ta có ***thể đảo 1***. Nếu nốt quãng 5 (âm 5) của hợp âm nằm ở dưới cùng, ta có ***thể đảo 2***.

Ví dụ 38: *Xét hợp âm CM của giọng Do Trưởng*

V. KHOẢNG CÁCH GIỮA CÁC BÈ (spacing):

Khi một nốt được phát ra, trên thực tế sẽ có một số nốt khác cùng xuất hiện, chúng ta gọi là những **bồi âm** *(overtones)*.

Ví dụ 39: *Bồi âm trên nốt Do*

Như vậy chúng ta thấy rằng: khoảng cách giữa các bồi âm càng ngày càng thu hẹp khi đi từ thấp lên cao. Vì thế khi viết hòa âm 4 phần, chúng ta cần chú ý đến khoảng cách giữa các bè như sau:

- 3 bè Soprano, Alto, Ténor, không được cách nhau quá quãng 8 đúng.
- 2 bè Tenore và Basse không bị buộc bởi quy luật trên.
- Thông thường nên sắp xếp các bè sao cho các quãng hẹp nằm ở các bè trên và các quãng rộng nằm ở bè dưới.

VI. THẾ (hay XẾP) CỦA HỢP ÂM (position):

Thế của hợp âm còn được gọi là cách ***xếp*** hợp hợp âm. Có hai loại:

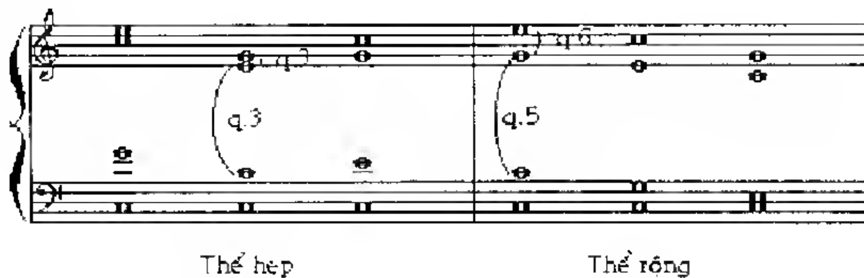
VI.1. Thế rộng *(open position)*

Khi ba bè trên cùng (Sop, Alto, Ten) cách nhau quãng 5, quãng 6, hợp âm ở ***thế rộng*** (hay ***xếp rộng***).

VI.2. Thế hẹp *(close position)*

Khi ba bè trên cùng cách nhau quãng 3, quãng 4, hợp âm ở ***thế hẹp*** (hay ***xếp hẹp***).

Ví dụ 40:



Thế hẹp Thế rộng

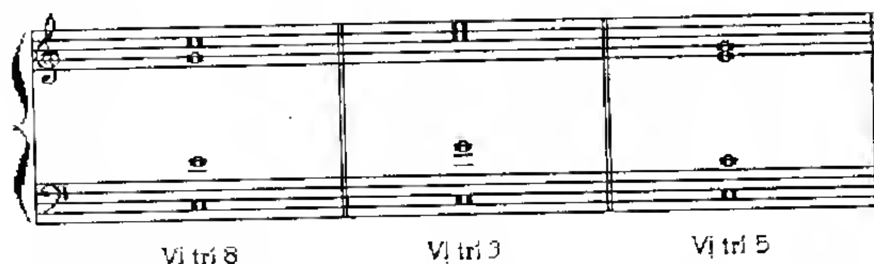
Thế rộng và hẹp đều được dùng thường xuyên như nhau. Việc lựa chọn loại thế nào tùy thuộc vào nhiều điều kiện khác nhau, nhưng quan trọng nhất có lẽ là tiến trình của dòng ca (giai điệu). Một điều kiện khác nữa là tầm cữ tiếng. Ví dụ, nếu bè Soprano ở âm vực cao thì thế hẹp sẽ làm cho các bè khác quá cao.

VII. VỊ TRÍ CỦA HỢPÂM:

Một hợp âm ở thể trực (tự nhiên) có ba vị trí khác nhau:

+ Âm nền ở bè trên cùng gọi là: vị tri 8.
+ Âm 3 ở bè trên cùng gọi là : vị trí 3.
+ Âm 5 ở bè trên cùng gọi là : vị trí 5.

Ví dụ 41:



Thông thường, chúng ta nên khởi đầu và kết thúc bài nhạc bằng hợp âm bậc I, vị trí 8.

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 3

1. Nhờ một người chơi trên piano hoặc organ hay máy vi tính phát một điệu trưởng hoặc thứ, và tiếp theo là các hợp âm 3 nốt, thể trực thành lập trên thang âm đó, chúng ta nghe và nói lên loại hợp âm 3 nốt và bậc của nó trong thang âm.

2. Nhận dạng các hợp âm 3 nốt sau đây thuộc loại nào (Trưởng, Thứ, Tăng hay Giảm). Rồi xem nó có thể là hợp âm bậc mấy? (đánh số La Mã) của thang âm nào? (Ví dụ, hợp âm (a) là Trưởng, nó là bậc IV của thang âm H-Dur, và là bậc I của E-Dur, v.v...)



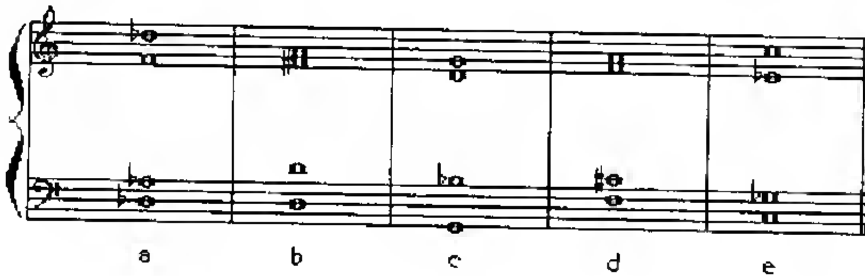
3. Viết 4 phần, ở cả hai thế rộng và hẹp, cho các hợp âm 3 nốt sau:
   a. Bậc IV của thang âm (b-moll).
   b. Bậc V của thang âm (Cis-Dur).
   c. Bậc VI của thang âm (A-Dur).
   d. Bậc III của thang âm (d-moll).
   e. Bậc II của thang âm (f-moll).
   f. Bậc IV của thang âm (A-Dur).

g. Bậc I của thang âm (es-moll).
h. Bậc VI của thang âm (E-Dur).
i. Bậc VII của thang âm (G-Dur).
j. Bậc II của thang âm (As-Dur).

4. Viết 3 cách bố trí khác nhau của các hợp âm sau:



5. Bằng cách dùng các dấu hóa bất thường (thăng, giảm, bình), hãy viết các hợp âm 3 nốt dưới đây, mỗi hợp âm 3 cách khác, để có được 4 loại hợp âm: trưởng, thứ, tăng, giảm.



6. Giữ nốt sol # làm nốt trên cùng của hợp âm, hãy viết 4 phần của các hợp âm 3 nốt quy định như sau:
a. Hợp âm trưởng, thể đảo 1, với âm 5 ở bè Soprano.
b. Hợp âm nghịch với âm 3 ở bè Soprano.
c. Hợp âm thể đảo 2 trong thang âm E-Dur.
d. Hợp âm có âm nền là âm bậc III trong 1 âm giai thứ.
e. Hợp âm ở thế rộng, với âm nền nằm ở bè Soprano.
f. Hợp âm thứ ở thế hẹp.
g. Hợp âm tăng kép âm 3.
h. Hợp âm thuận trong thang âm h-moll.
i. Hợp âm giảm trong thang âm dis-moll.
j. Hợp âm ở thể đảo 1, với âm bậc IV ở bè Basse.

7. Hãy lấy các nốt cho dưới đây làm âm nền rồi tạo nên các hợp âm trưởng, thứ, tăng, giảm: Sol#, Si^b, La^b, Fa#, Do#.

8. Viết 4 phần với:
a. Thế rộng ở ba vị tri 8, 3 và 5.
b. Thế hẹp ở ba vị tri 8, 3 và 5.
của các hợp âm sau: C , D , E , Fm , Gm , A^b.

CHƯƠNG 4

CÁC LOẠI CHUYỂN HÀNH

I. CHUYỂN HÀNH GIAI ĐIỆU (melodic motion):

Chuyển hành giai điệu là chuyển hành của riêng từng bè hòa âm.

Các quy tắc sau đây chỉ là những lời khuyên, những chỉ dẫn (chứ không bắt buộc) cho chúng ta muốn chuyển động các bè. Cần chú ý đặc biệt tới chuyển hành của 2 bè Soprano và Basso hơn các bè khác.

I.1. Chuyển hành liền bậc *(conjunct motion):*

Gọi là chuyển hành liền bậc khi các nốt chuyển động với quãng 2 (hay đi liền bậc - "by step").

I.2. Chuyển hành cách bậc *(disjunct motion):*

Gọi là chuyển hành cách bậc khi các nốt chuyển động với các quãng lớn hơn quãng 2 (hay nói cách khác, các nốt đi cách bậc - "by skip").

Ví dụ 42:



Một giai điệu hay thường chứa nhiều chuyển hành liền bậc, còn chuyển hành cách bậc được dùng một cách khéo léo để thay đổi sắc thái. Quá nhiều bước nhảy cách bậc sẽ làm cho giai điệu mang nhiều tính sắc cạnh, gẫy, hơn là tính lưu loát cần phải có. Cần chú ý rằng, bè Basso thường gồm nhiều quãng cách bậc hơn những bè khác; đặc biệt khi chúng ta dùng nhiều hợp âm ba nốt thể trực.

I.3. Một số quy tắc

I.3.1. *Quy tắc 1* (áp dụng cho từng chuyển hành)

"Không nên chuyển hành với các quãng tăng, hay quãng giảm."

Ngoại trừ các trường hợp sau đây:

a- Quãng 2 tăng, nếu nốt tạo quãng tăng là cảm âm (âm dẫn) về chủ âm (âm chủ).

b- Quãng 3 giảm, 4 giảm, 5 giảm nếu sau đó là chuyển hành liền bậc, ngược chiều.

Ví dụ 43:

I.3.2. *Quy tắc 2* (áp dụng cho từng chuyển hành)

"Sau những quãng lớn hơn quãng 6 thứ, nên chuyển hành ngược chiều lại."

Tuy phải theo quy tắc trên nhưng:

a- Không nên chuyển hành với quãng 8: cảm âm - cảm âm.

b- Không nên chuyển hành với quãng 6 trưởng giữa bậc II - VII.

Ví dụ 44:

I.3.3. *Quy tắc 3* (áp dụng cho 2 chuyển hành liên tiếp)

"Không nên dùng 2 chuyển hành liên tiếp để tạo thành quãng 4 tăng, quãng 5 tăng, quãng 7 trưởng, quãng 9 trưởng và 9 thứ."

Quy tắc này chỉ áp dụng nhiều đối với hòa âm cho hợp xướng để tránh những quãng khó hát. Ngoại trừ các trường hợp sau có thể chấp nhận được.

a- Nốt giữa có trường độ lớn hơn hai nốt kia.

b- Nốt giữa là chuyển hành cùng chiều liền bậc.

c-

Ví dụ 45:

I.4. Một số chuyển hành theo chiều bắt buộc

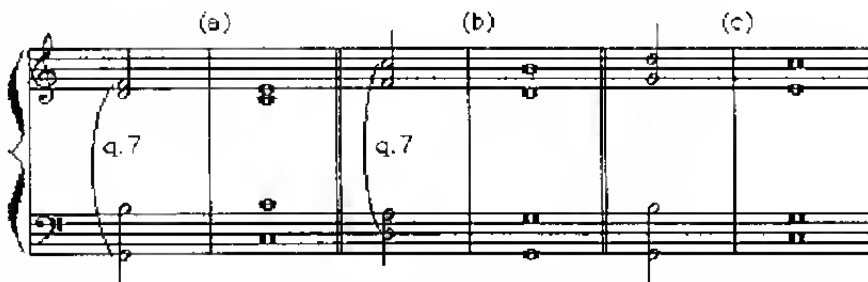
I.4.1. ***Sau chuyển hành nửa cung đồng, phải xuôi theo chiều nửa cung đồng đó***

Ví dụ 46:



I.4.2. *Sau nốt tạo quãng nghịch phải chuyển hành xuống liền bậc*

Ví dụ 47:



I.4.3. *Bè nào sử dụng cảm âm thì buộc phải chuyển hành về chủ âm*

Nếu cảm âm nằm ở bè Alto, Tenor thì có thể chuyển hành xuống quãng 2 hay 3 với điều kiện bè Soprano phải về chủ âm (xảy ra ở kết hòa âm).

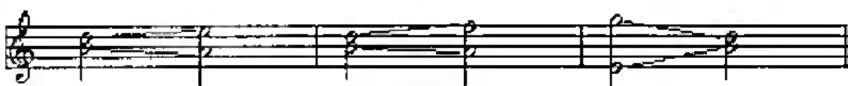
II. CHUYỂN HÀNH HÒA ĐIỆU (harmonic motion):

Hai bè có thể chuyển động hóa điệu (còn gọi là chuyển động tương đối - *relative motion*) theo 4 cách:

II.1. Chuyển hành ngược chiều *(contrary motion)*

Hai bè chuyển hành theo hướng ngược nhau.

Ví dụ 48:



Chuyển hành ngược chiều rất tốt trong hòa âm. Chuyển hành tương đối giữa các bè phải được xếp đặt sao cho mỗi bè giữ được tính độc lập của mình. Trên quan niệm đó, chuyển hành ngược chiều gây được hiệu quả lớn nhất, nhưng không thể nào để 4 bè cùng chuyển hành theo 4 hướng khác nhau.

II.2. Chuyển hành xiên *(oblique motion)*

Khi một bè giữ yên cao độ, trong khi đó bè còn lại chuyển động sẽ tạo nên chuyển động xiên.

Ví dụ 49:

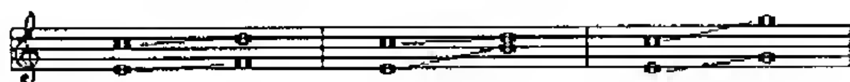


Chuyển hành xiên rất tốt trong hòa âm. Chuyển hành xiên thường được dùng để tạo sự tương phản của 1 bè chuyển động với 1 bè vẫn đứng yên.

II.3. Chuyển hành cùng chiều *(similar motion)*

Cả hai bè chuyển hành cùng chiều (cùng lên hoặc cùng xuống) với nhau.

Ví dụ 50:

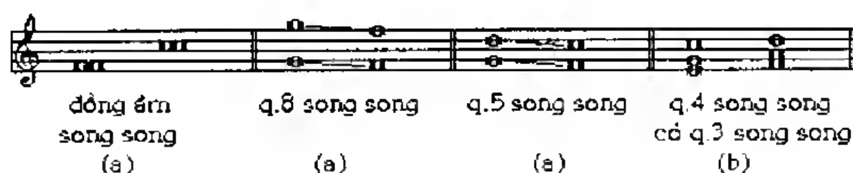


Trong chuyển động cùng chiều, chúng ta cần chú ý đừng để cho hai bè chuyển động quá đồng dạng đến nổi hai bè như hai người bạn đồng hành với nhau, như thế mất đi vẻ riêng biệt, tính độc lập của mỗi bè.

II.4. Chuyển hành song song *(parallel motion)*

Khi 2 bè chuyển hành cùng chiều nhưng với khoảng cách bằng nhau, ta có chuyển hành song song.

Ví dụ 51:



Xét về mặt giai điệu, chuyển hành song song làm cho hai bè ít tính độc lập hơn các loại khác. Lúc ấy chúng ta có thể coi như chỉ có một bè chuyển hành với sự lặp lại của bè khác (ở bên trên hoặc bên dưới).

- Chuyển hành song song quãng đồng âm, quãng 5 đúng, 8 đúng đều bị các nhà soạn nhạc thế kỷ 18, 19 tránh sử dụng, nhất là khi viết các cấu trúc 4 phần (Ví dụ 51a).
- Chuyển hành song song quãng 3, quãng 6 được dùng nhiều hơn.
- Chuyển hành song song quãng 4 cũng được sử dụng nếu có quãng 3 song song nằm ở bè dưới nó (Ví dụ 51b).

Chuyển hành song song quãng nghịch xảy ra trong vài trường hợp do việc dùng nốt ngoài hợp âm, đối âm và việc giải quyết bất thường các hợp âm nghịch.

III. QUÃNG 5, QUÃNG 8 THUẬN (hay TRỰC TIẾP): (direct 5th, direct 8th)

III.1. Định nghĩa

Khi 2 bè chuyển động cùng chiều đến quãng 5 đúng, quãng 8 đúng, ta gọi là chuyển hành ***quãng 5, 8 thuận***, hay ***trực tiếp*** hoặc ***song song ẩn***. Chuyển hành này sẽ bị coi là lỗi hòa âm nếu phạm vào các nguyên tắc sau đây:

III.2. Nguyên tắc

a. " Khi liên kết 2 hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành cùng chiều tới quãng 8 đúng, ngoại trừ <u>bè trên</u> chuyển hành <u>liền bậc</u>"

b. " Khi liên kết hai hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành cùng chiều tới quãng 5 đúng, ngoại trừ <u>một trong hai bè</u> chuyển <u>liền bậc</u>"

<u>Ví dụ 52</u>:



III.3. Chú ý

Nên tránh chuyển động *cùng chiều lên* để tới quãng 8 đúng mặc dù bè trên liền bậc, trừ khi bè trên chuyển hành quãng 2 thứ đóng vai trò như nốt cảm âm.

<u>Ví dụ 53</u>:



Nguyên tắc trên chỉ áp dụng cho 2 hợp âm khác nhau. Nếu xảy ra trong cùng một hợp âm thì đó là vấn đề nội bộ của hợp âm, không bị coi là lỗi. Nên dùng chuyển hành xiên hoặc ngược chiều để tránh lỗi quãng 5, quãng 8 thuận.

IV. QUÃNG 5, QUÃNG 8 THEO NHAU (consecutive 5th, 8th):

IV.1. Nguyên tắc

"Khi liên kết hai hợp âm khác nhau, hai bè không được chuyển hành với hai hay nhiều quãng 5 Đúng và quãng 8 Đúng liên tiếp mặc dù là chuyển liền bậc hay cách bậc."

Các trường hợp sau đây đều coi như lỗi:

Ví dụ 54:



IV.2. Ghi chú

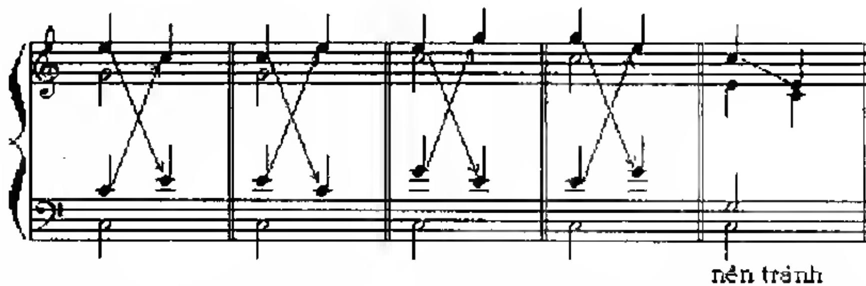
- Để tránh lỗi quãng 5, 8 theo nhau như trên, ta không nên để 2 hợp âm ở cùng khuôn khổ (thế, xep) và vị trí.
- Khi một hợp âm đổi vị trí, đổi thể thì không còn vấn đề lỗi quãng 5, 8 thuận và quãng 5, 8 theo nhau nữa.

V. CHUYỂN HÀNH TRONG KHI ĐỔI VỊ TRÍ, THỂ:

V.1. Đổi vị trí 8 < = > vị trí 3 và vị trí 3 < = > vị trí 5

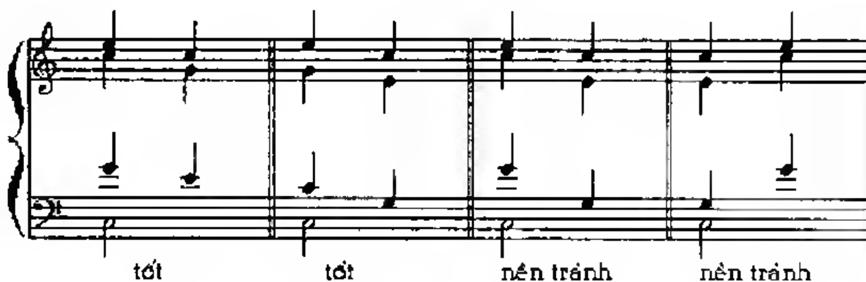
Thường nên cho dòng ca chuyển hành với quãng 3, vì chuyển hành với quãng 6 nhiều sẽ làm mất thăng bằng cho bài hòa âm. Nên đổi vị trí theo cách hòa âm: một bè đứng yên, 2 bè còn lại trao đổi nốt nhạc với nhau (xem chương 5, phần B).

Ví dụ 55:



Nếu đổi vị trí cách giai điệu: 3 bè cùng lên hay cùng xuống, ngược chiều với bè trầm; nên dùng cả hai vị trí ở cùng một thế (xếp, khuôn khổ) như nhau để bài hòa âm được thăng bằng (xem chương 5, phần B).

Ví dụ 56:



V.2. Đổi vị trí 8 < = > vị trí 5

Nên đổi theo cách hòa điệu vì dòng ca sẽ chuyển hành với quãng 4, 5. Nếu đổi theo giai điệu, bài hòa âm sẽ không thăng bằng vì mang nhiều quãng lớn.

VI. QUÃNG TAM ÂM (tritone):

VI.1. Định nghĩa

Quãng 4 tăng *gồm 3 cung* đúng được gọi là *quãng tam âm*.

VI.2. Đặc tính

Quãng tam âm có một vẻ tiếng kỳ lạ, thường được gọi là *"diabolus in musica"* (con quỷ trong âm nhạc). Nó thường xuất hiện trong liên kết V - IV. Ở giai đoạn đầu, chúng ta nên tránh dùng nó. Tuy nhiên, có thể tạm chấp nhận được nếu như nốt cảm âm (nốt trên của quãng tam âm) nằm ở 2 bè Tenore và Alto, nghĩa là không nằm ở hai bè cực (Soprano và Basso)

Ví dụ 57:

VII. CHÉO BÈ (overlapping of voices):

Khi 2 bè chuyển động cùng chiều mà bè dưới của hợp âm đi sau cao hơn bè trên của hợp âm trước nó hay bè trên của hợp âm đi sau thấp hơn bè dưới của hợp âm trước nó.

Ví dụ 58:

Chúng ta nên tránh hiện tượng chéo bè để tránh gây sự nhầm lẫn về nhận định bè của thính giác.

CHƯƠNG 5

TIẾN TRÌNH HÒA ÂM

A. TIẾN TRÌNH HÒA ÂM

I. MỘT SỐ ĐỊNH NGHĨA:

Khi nghe một loạt các hợp âm nối tiếp nhau người ta thường tự hỏi:

- Phải lựa chọn loại hợp âm nào cho thích hợp với một nền hóa âm cho sẵn?
- Làm cách nào để liên kết các hợp âm náy với nhau?

Đây là hai khía cạnh của vấn đề **tiến trình hòa âm** (harmony progression). Khi nghiên cứu các thể của hợp âm (trực hay nguyên vị, đảo 1, đảo 2) người ta thấy một điều rõ nét là, mối liên hệ giữa âm nền của 2 hợp âm với nhau, và với thang âm mang chúng quan trọng hơn tính âm vang đặc thù của 2 hợp âm náy.

Trước hết, hợp âm được xác định bởi vị trí của chúng trong âm thể, hay nói cách khác, bởi bậc của âm nền trong thang âm. Do đó, khi khảo sát sự liên kết các hợp âm chúng ta cần khảo sát sự liên kết các âm nền với nhau. Sự liên kết này gọi là **tiến trình âm nền** (root progression). Người ta dùng các số La Mã để biểu thị sự nối tiếp các bậc của thang âm. Sự thay đổi các dạng hợp âm có cùng một âm nền (tức cùng một hợp âm nhưng khác nhau về thể, thế, vị trí) không quan trọng lắm.

Bảng 3

Hợp âm bậc	*thường được đi theo sau bởi*	*thỉnh thoảng là*	*ít khi là*
I	IV, V	VI	II, III
II	V	VI	I, III, IV
III	VI	IV	II, V
IV	V	I, II	III, VI
V	I	VI, IV	III, II
VI	II, V	III, IV	I
VII	III (Bậc VII ít	được dùng ở thể	trực)

II. ĐẶC TÍNH:

Chúng ta nên chú ý đến đặc tính của những tiến trình hóa âm (nhất là âm nền). Những đặc tính này không thể được mô tả cụ thể ngay bằng lời. Chúng ta chỉ có thể cảm nhận được chúng theo kinh nghiệm của mình. Tiến trình "âm át về âm chủ" (tức là bậc V chuyển về bậc I) thường tạo cảm giác thỏa mãn nhất. Ta dễ cảm thấy được sự nghỉ ngơi của tiến trình này khi diễn riêng bè Basso.

Ví dụ 59:

(C-Dur) V I V I

Các tiến trình khác với *âm nền chuyển động xuống quãng 5* (hoặc *lên quãng 4*) cũng tạo ra hiệu quả tương tự như tiến trình *át âm về chủ âm* mặc dù ít mạnh mẽ hơn. Khi âm nền chuyển liền bậc, hợp âm thứ hai sẽ co toàn bo nững ốt mới[1], và do dó sẽ có thay dổi về ***màu sắc hòa âm*** (harmonic color)

Ví dụ 60:

(C-Dur) IV V III IV VI V

Ngược lại với đặc tính trên, khi định âm chuyển hợp âm 3 nốt thể trực lên trên một quãng ba, hiệu ứng tạo ra sẽ rất êm dịu (ví dụ 61).

Ví dụ 61:

(C-Dur) I III IV VI VI I

[1] Đây là trường hợp hai hợp âm cách nhau quãng 2, do đó không có ốt chung. Xin xem lại chương 3, mục I.

B. LIÊN KẾT CÁC HỢP ÂM Ở THỂ TRỰC
(Thể nguyên vị)

I. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUÃNG 2 hay 7:

I.1. Nhận xét

Hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 2 hay quãng 7 sẽ không có nốt chung. Do đó không có chuyển động xiên và khi liên kết không thay đổi về thế.

I.2. Nguyên tắc liên kết

Nên dùng cách liên kết ca điệu, tức là các bè đều chuyển động như sau:

- *Bè Basso chuyển hành quãng 2, quãng 7.*
- *Ba bè trên chuyển ngược chiều Basso về các vị trí gần nhất trong hợp âm theo sau.*

Ví dụ 62:



II. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUÃNG 3 hay 6:

II.1. Nhận xét

Hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 3 hay quãng 6 sẽ có hai nốt chung. Để tạo liên kết lối hòa âm giữa hai hợp âm này hơn là liên kết lối giai điệu.

II.2. Liên kết lối hòa âm

- *Bè Basso chuyển hành quãng 3, quãng 6.*
- *Hai bè có nốt chung sẽ giữ yên (lặp lại).*
- *Bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.*

Trong liên kết kiểu này không có sự thay đổi về thế của hợp âm.

Ví dụ 63:

(D-Dur) I III (C-Dur) Thế hẹp Thế rộng

II.3. Liên kết lối giai điệu

- *Bè Basso chuyển hành quãng 3.*
- *Hai bè trao đổi nốt chung với nhau.*
- *Bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.*

Trong liên kết này có sự thay đổi về thế của hợp âm.

Ví dụ 64:

Hẹp Rộng Rộng Hẹp

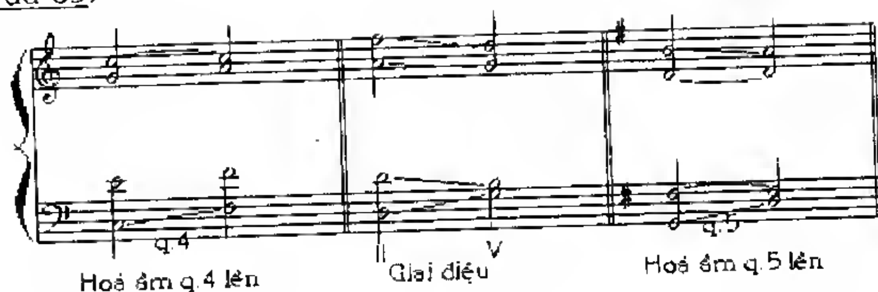
III. HAI HỢP ÂM CÓ ÂM NỀN CÁCH NHAU QUÃNG 4 hay 5:

Chúng ta đã biết, hai hợp âm có âm nền cách nhau quãng 4, quãng 5 sẽ có một nốt chung.

III.1. Liên kết lối hòa âm

- *Bè Basso có thể chuyển lên quãng 4 hay xuống quãng 5 hoặc chuyển lên quãng 5 hay xuống quãng 4.*
- *Giữ yên nốt chung của hai hợp âm.*
- *Hai bè còn lại chuyển tới vị trí gần nhất của hợp âm sau đó.*

Ví dụ 65:



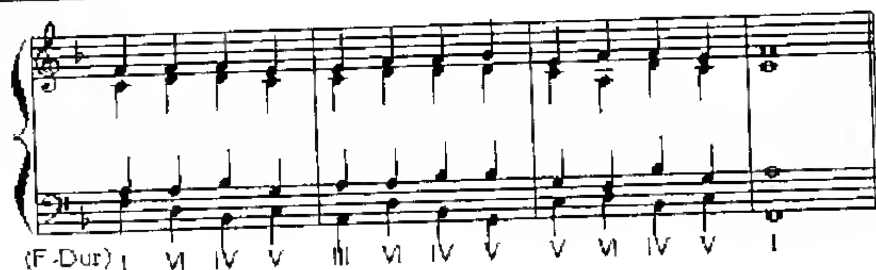
III.2. Liên kết lối giai điệu
- *Bè Basso chuyển hành quãng 4 lên (hay quãng 5 xuống).*
- *Ba bè còn lại chuyển ngược chiều Basso về các vị trí gần nhất trong hợp âm sau.*

Kiểu này thường được dùng trong liên kết II - V.

IV. NHẬN XÉT CHUNG:

IV.1. Nếu các nguyên tắc trên đây được áp dụng, sự liên kết giữa các hợp âm sẽ chính xác, xét về mặt chuyển hành bè trong tiến trình hòa âm. Mục đích của phương pháp này là đảm bảo có được sự liên kết thuận êm nhất giữa hai hợp âm, đến mức hợp âm này dường như là nối tiếp của hợp âm đi trước. Tuy nhiên, nếu dùng liên tục phương pháp này, hệu quả âm nhạc có thể sẽ buồn chán, mờ tối.

Ví dụ 66:



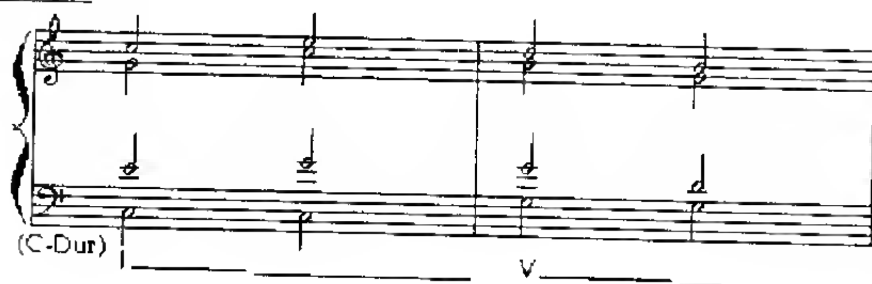
IV.2. Xét về mặt đối âm (counterpoint), chúng ta không hy vọng tìm thấy được điều gì hay với cách liên kết các hợp âm 3 nốt thể trực (nguyên vị) như trên đây. Trong việc nghiên cứu hóa âm, chúng ta cần chú ý đến chính các hợp âm nhiều hơn. Tuy vậy, việc trau dồi và thực tập về các cách liên kết theo các nguyên tắc đã nói trên sẽ đem lại cho chúng ta thẩm mỹ âm nhạc và sức phán đoán cần thiết cho việc thực tập sáng tác.

IV.3 Trong các bài tập về những cách liên kết cơ bản của hợp âm 3 nốt ở thể trực, thật ra, vẫn có thể có những cách sắp xếp khác hay hơn và có nhạc tính hơn.

Nói cách khác, các quy luật liên kết trên đây sẽ bị phá vỡ khi nào nhạc sĩ có những chủ đích âm nhạc riêng. Người ta cũng phá vỡ các quy luật này vì phải chú ý giữ cho dòng ca (bè Soprano) có được giai điệu tính và cấu trúc chặt chẽ.

IV.4 Nếu vì lý do gì đó, âm nền bị lặp lại, người ta thường thay đổi vị trí của các bè trên (hay đổi về vị trí 3, 5, 8)

Ví dụ 67:



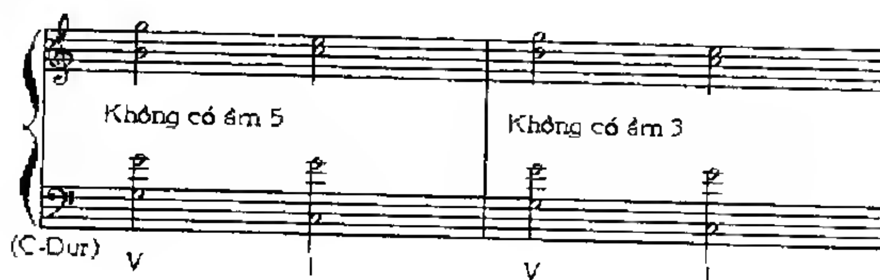
IV.5 Sự thay đổi từ thế rộng sang thế hẹp hay ngược lại, thường là cách tốt để có được một nốt nhạc mới cho bè Soprano.

Ví dụ 68:



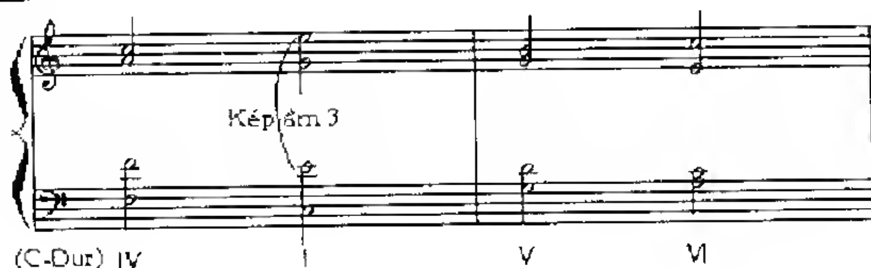
IV.6 Đôi khi, ta gặp cách dùng hợp âm 3 nốt không có âm quãng 5 mà chỉ gồm ba âm nền và một âm quãng 3. Cách dùng này cũng giúp cho dòng ca (soprano) không bị gò bó. Tuy nhiên **không được bỏ nốt quãng 3 đi.**

Ví dụ 69:



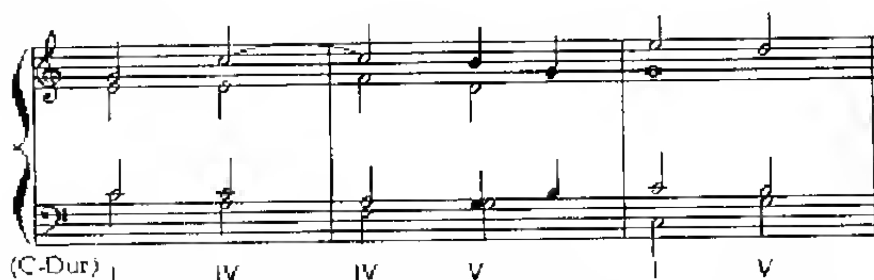
IV.7 Kép âm quãng 3 hay âm quãng 5 thay vì kép âm nền là những cách khác để có được thêm những nốt thích hợp cho dòng ca Soprano, Tenore.

Ví dụ 70:



IV.8 Một cách khác để có được giai điệu hay cho bè Soprano, đó là phân nhỏ các phách ra so với các bè khác. Tuy nhiên trong lúc mới đầu, chúng ta không nên dùng nhiều cách này khi chưa quen thuộc với cách sắp xếp thẳng của hợp âm (tức cách sắp xếp trong đó các bè có trường độ bằng nhau).

Ví dụ 71:



Những vấn đề được nêu lên trong mục IV.4 đến IV.8 là những phương pháp để có được bè Soprano giàu tính giai điệu và không lệ thuộc vào tiến trình âm nền (hay tiến trình hòa âm, nói chung).

V. LIÊN KẾT CÁC HỢP ÂM BẬC PHỤ:

Trong tiến trình hòa âm, khi sử dụng các hợp âm bậc phụ, chúng ta cần lưu ý các điểm sau đây:

V.1. Đối với hợp âm bậc II 5

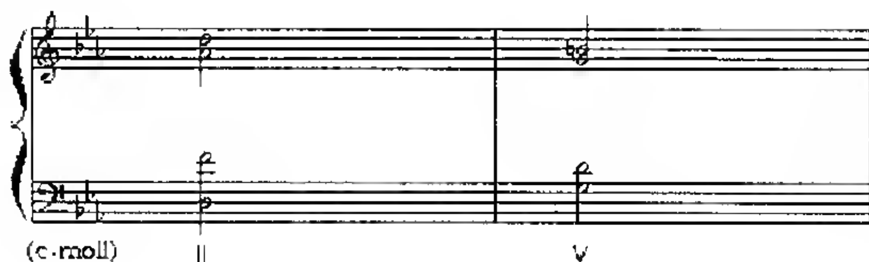
Công thức liên kết thường gặp của bậc II là ở giai kết:

(IV) - II - V - I

Người ta ít dùng liên kết I 5- II 5 mà thay vàođó thường sử dụng liên kết I 5 – II 6 hay I 6 - II 5, I 6 - I 6. Bậc II của thang âm thứ là một hợp âm 3 nốt giảm, có quãng 5 giảm, là quãng nghịch. Trong thực tế các nhà soạn nhạc dùng hợp âm

này ở thể trực một cách tự do, với việc giải quyết quãng 5 giảm. (Xin xem thêm chương 23 - *Hợp âm 3 nốt giảm*)

Ví dụ 72:



V.2. Đối với hợp âm bậc III 5

Công thức liên kết thường gặp của bậc III là:

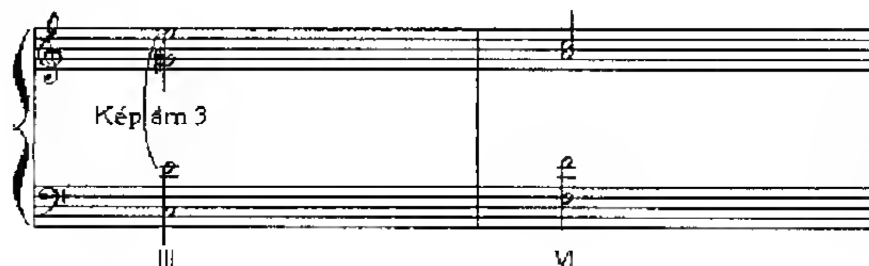
I - III 5 - IV - (V)

hay

(I) - VI - III - IV - (V)

Nên dùng bậc 3 ở thể trực. Trong thang âm thứ, hợp âm bậc III là hợp âm ba nốt tăng (sẽ được khảo sát ở chương 24). Nó cũng là hợp âm có quãng nghịch (quãng 5 tăng). Người ta thường kép âm 3 của hợp âm này, tức là âm bậc V của thang âm chính.

Ví dụ 73:



V.3. Đối với hợp âm bậc VI

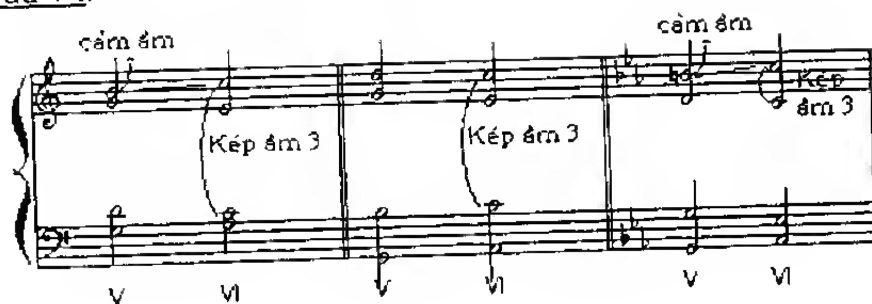
Thường nên dùng hợp âm VI ở thể trực. Công thức thường gặp:

I (V) - VI - II (IV)

Cần chú ý rằng, trong liên kết V - VI, âm 3 của hợp âm VI phải được kép, và thường không dùng cách liên kết đã nói ở (I.2) mà sẽ liên kết như sau:

- *Cảm âm (âm dẫn) ở hợp âm V đi về âm chủ nằm trong hợp âm VI.*
- *Hai bè khác xuống vị trí gần nhất của hợp âm sau.*
- *Kép âm 3 của hợp âm VI* (đó chính là âm chủ của thang âm chính).

Ví dụ 74:



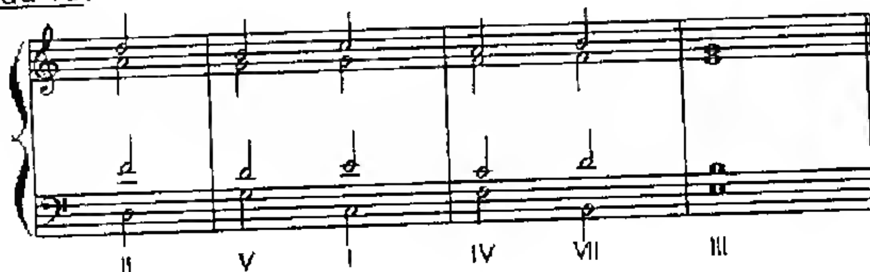
V.4. Đối với hợp âm bậc VII

Hợp âm bậc VII là một hợp âm 3 nốt nghịch, có quãng 5 giảm. Thường rất ít khi được sử dụng ở thể trực. Người ta hay dùng nó ở thể đảo 1 với nốt cảm âm là nốt trên của quãng 6, ký hiệu: VII + 6/3. Công thức thường dùng:

IV - VII + 6/3 - I

Hợp âm VII + 6/3 thật ra chính là hợp âm V7 thiếu âm nền. Thỉnh thoảng người ta cũng thấy hợp âm bậc VII ở thể Trực được dùng theo sau nó là hợp âm III 5. Cách dùng này thường gặp trong một mẫu **mô phỏng** (sequence - xem chương 18) để duy trì tính đối xứng của các bè. Lúc ấy (tức trong liên kết VII 5 - III 5), âm kép trong hợp âm VII sẽ là cảm âm (âm nền).

Ví dụ 75:



BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 5

1. Trong mỗi liên kết dưới đây, hãy viết hòa âm 4 phần với ba cách sắp xếp khác nhau:

a. V	-	VI	trong thang âm	e-moll
b. IV	-	V	trong thang âm	D-Dur
c. I	-	VI	trong thang âm	F-Dur
d. VI	-	V	trong thang âm	C-Dur
e. V	-	I	trong thang âm	A-Dur
f. II	-	V	trong thang âm	es-moll
g. VI	-	IV	trong thang âm	b-moll
h. II	-	V	trong thang âm	Fis-Dur
i. III	-	VI	trong thang âm	cis-moll
j. V	-	VI	trong thang âm	Des-Dur

2. Hãy viết các chuỗi hợp âm 3 nốt dưới đây ở thể trực theo hai hướng. Hướng thứ nhất, áp dụng đúng những liên kết đã học, hướng thứ hai có thể thêm vào những điều đã nêu lên trong mục IV để có được một giai điệu hay cho bè Soprano.

a.- (C-Dur):	IV - V - I - I - V -VI - IV - II - V - V -I
b.- (c-moll):	I - VI - II - V - VI - IV - V - I - V - I
c.- (A-Dur):	I - V - III - VI - IV - V - I - V - IV - IV - V - I
d.- (h-moll):	V - I - IV - II - III - VI - IV - V- VI - IV - I

3. Viết thêm bè Soprano, Alto, Tenore cho các bè Basso cho sẵn dưới đây, dùng hợp âm ba nốt ở thể trực (nguyên vị).

3a)


3b)


3c)


3d)


4. Yêu cầu như bài tập 3, nhưng với mỗi câu nhạc dưới đây, bạn hãy theo hai hướng như đã trình bày trong bài tập 2.





CHUONG 6

CẤU TRÚC HÒA ÂM

I. KHÁI NIỆM:

Trong thực tế, một câu nhạc thường ít mang nhiều thay đổi hòa âm như khi chúng ta làm bài tập hỏa âm vì mục đích của bài tập là ứng dụng các hợp âm càng nhiều càng tốt để chúng ta quen dần với tính đa dạng của các hợp âm. Khi ápdụng vào thực tế, chúng ta cần nhớ lại mục tiêu của lý thuyết hòa âm, đã được các nhạc sĩ sáng tác khẳng định bằng cách dùng các hợp âm trong những tác phẩm của họ. Vào thế kỷ 18, 19, trong các bản hợp xướng và thánh ca, sự thay đổi hòa âm thường xảy ra một cách quy củ trên mỗi phách, đặc trưng cho một phần nhỏ hình thái ngôn ngữ âm nhạc thời đó. Tuy vậy, mặc dù đạt được những mục đích riêng của thanh nhạc và hợp xướng, chúng không đại diện cho cách sử dụng thông thường trong giai đoạn này.

Cũng giống như tính quy củ và cân đối được tìm thấy trong tiết tấu, (xem chương 11 ***"Tiết tấu hòa âm")*** chúng ta cũng thấy các tính chất đó một cách rõ ràng khi khảo sát cấu trúc câu. Khi chưa được mở rộng hoặc phát triển, phần lớn các câu nhạc đều gồm 4 hay 8 nhịp. Trong chuyển động rất chậm một câu có thể chỉ chứa 2 nhịp và trong hành độ nhanh, nó có thể có 16 nhịp. Trong bước đầu nghiên cứu này, chúng ta hãy tạm làm quen với loại câu bình thường gồm 4 hay 8 nhịp. Ngoài ra còn có những loại câu với số nhịp lẻ.

Ví dụ 76: BRAHMS *"Ballade op. 188, Nr.3"*

Câu 5 ô nhịp



II. SỐ LƯỢNG THAY ĐỔI HÒA ÂM:

II.1. Hòa âm tĩnh *(static harmony)*

Câu nhạc có thể được cấu trúc trên một nền **hòa âm tĩnh** (static harmony) để dùng với một lý do đặc biệt nào đó. Ví dụ dưới đây là một câu nhạc được dùng như lời giới thiệu phần chính của tác phẩm. Cũng với câu nhạc giống như vậy có khi được dùng để kết thúc tác phẩm. Hợp âm bậc I trong ví dụ này được kéo dài trên 3 nhịp, tạo ra **nét tĩnh của hòa âm.**

Ví dụ 77: MENDELSSOHN - *"Songs without words, op.62, Nr. 4"*

Allegro

mf

cresc.

(G-Dur)

I V I

II.2. Ảnh hưởng của hành độ

Trong hai ví dụ sau đây, nếu diễn ở hành độ nhanh, ta sẽ thấy cảm giác bồn chồn, không ổn định, nhưng nếu diễn ở hành độ chậm hơn, ta sẽ cảm thấy cương quyết, chững chạc.

Ví dụ 78: SCHUMANN - *"Symphonie Studies op.13"*

Presto possibile

(E-Dur)

I III IV V I II V I IV I

I III IV V I II V I

Ví du 79: CHOPIN - "Nocturne, op.37, Nr.1"

Andante Sostenuto

(Es-Dur) I IV I IV I V I V I IV I V VI V I

Không có quy luật nào nhất định về số lượng của sự thay đổi hòa âm trong một ô nhịp hay câu, đoạn nhạc.

II.3. Sự phân bố hợp âm

Về phương diện cấu trúc, điều quan trọng nhất là cách phân bố những thay đổi hợp âm trong câu, tức **tiết tấu hòa âm** (harmonic rhythm). Việc sắp xếp những lần thay đổi hòa âm cách khoảng đều nhau như một nhịp đập, là rất phổ biến.

Ví du 80: BRAHMS - *"Waltz, op.39, Nr.1"*

Andante Sostenuto

(Es-Dur) I V I

V I V

Tuy vậy, thường thường các thay đổi sẽ tạo nên một loạt cái giá trị thời gian dài, ngắn khác nhau tương tự như các liên kết hòa âm mạnh và yếu.

Ví dụ 81: BEETHOVEN - *"Sonata op. Nr. 1"*

(g-moll)

V I V I V I IV I

I V I IV I V

III. KHỞI ĐẦU CÂU NHẠC:

Câu nhạc không nhất thiết phải bắt đầu từ hợp âm chủ (tonic chord), tức hợp âm bậc I; cũng không cần phải bắt đầu trên phách đầu tiên của ô nhịp. Về mặt tiết tấu, phách khởi đầu có thể ở ***âm tiết yếu*** (anacrusis) hoặc ***âm tiết mạnh*** (thesis). Về mặt hòa âm, thường thường người ta dùng hai hoặc ba hợp âm đầu tiên để làm rõ âm thể nào sẽ được dùng đến. Trong các hợp âm đó, không buộc phải có hợp âm chủ.

Chúng ta xét ví dụ dưới đây: hợp âm đầu tiên là hợp âm át của C nhưng do thang âm chính là B-Dur và C là bậc II của thang âm này, nên hợp âm đó, trong ví dụ là hợp âm GM, được gọi hợp âm bậc "V của II", là hợp âm đồng nguyên của bậc VI (g-moll) của thang âm đang xét (B-Dur).

Ví dụ 82: MOZART - *"Sonata, K. 281"*

Allegro

IV. KẾT THÚC CÂU NHẠC:

Sự kết thúc câu nhạc được gọi là kết (cadence - sẽ khảo sát sâu hơn ở chương 9) luôn luôn được thực hiện bằng một vài công thức hòa âm theo quy ước, ở đây chúng ta chỉ đề cập đến những nét đặc trưng cơ bản của hai loại kết.

IV.1. Kết chính cách *(authentic cadence)*

Có thể so sánh với dấu chấm (.) hoặc chấm dứt câu (./.) trong phép chấm câu của văn chương, và gồm liên kết V - I (bậc V về bậc I).

IV.2. Kết nửa *(half cadence)*

Giống như dấu phẩy (,), biểu thị một sự tạm dừng trong một câu chưa hoàn chỉnh. Nó kết thúc bằng hợp âm bậc V hay hợp âm tương tự với bậc V.

V. KẾT MẠNH và KẾT YẾU:

V.1. Kết mạnh *(masculine ending, masculine cadence)*

Ví dụ 83: MOZART - " Sonata, K.333"

Allegretto grazioso

(B-Dur) I VI II V I V I II

câu 1

V I VI II V I

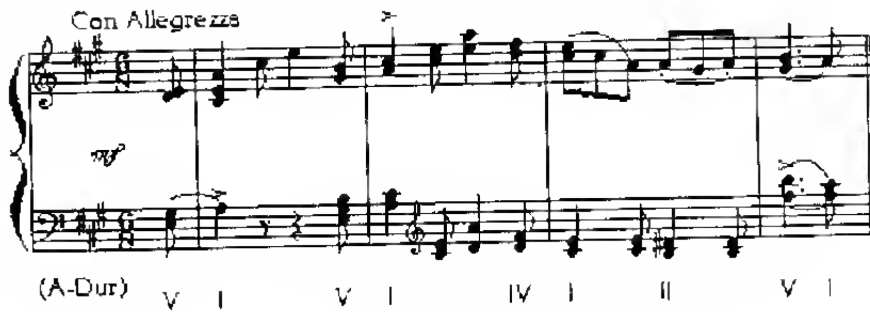
bán giai kết câu 2 giai kết chính thức

Trong ví dụ trên đây, các câu nhạc kết thúc bằng hợp âm cuối cùng của giai kết được nhấn mạnh (nằm ở phách mạnh), vạch nhịp được đặt trước hợp âm

V trong bán giai kết (câu nhạc đầu, gồm 4 ô nhịp) và trước hợp âm I trong giai kết chính thức (các ô nhịp tiếp theo của câu nhạc thứ hai). Cách kết thúc như vậy gọi là ***kết mạnh.***

V.2. Kết yếu *(feminine ending, feminine cadence)*

Ví dụ 84: SCHUMANN - *"Harvest Song, op. 68, Nr.24"*



Trong ví dụ trích đoạn từ "*Ca Khúc Ngày Mùa*" (*Harvest Song* của SCHUMANN trên đây, kết bao gồm hai hợp âm cuối được sắp xếp thành một tiến hành tiết tấu "***mạnh về yếu***" (xem thêm chương 11 - *"**Tiết tấu hòa âm**")*. Cụ thể, trong ví dụ trên, ở ô nhịp sau cùng, kết chính cách có hợp âm V nằm ở phách mạnh và hợp âm I ở phách yếu (chính xác hơn là: phần yếu của phách yếu). Cách kết thúc như trên gọi là ***kết yếu.***

CHƯƠNG 7

HỢP ÂM QUÃNG 6

I. ĐỊNH NGHĨA:

Hợp âm 3 nốt ở thể đảo 1, được gọi là **hợp âm quãng 6** (âm 3 nằm ở bè dưới cùng, tạo thành quãng 6 với âm nền).

Ký hiệu: $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$ hay đơn giảnlà : **6**

Ví dụ 85:

(C-Dur) I6 II6 III6 IV6 V6 VI6 VII6

(c-moll) I6 II6 III6 IV6 V6 VI6 VII6

II. ÂM KÉP:

II.1. Chúng ta nhớ lại, ở thể Trực, luật âm kép tổng quát là kép âm nền áp dụng cho bản hòa âm 4 phần. Điều này không áp dụng cho hợp âm ở thể đảo 1. Yếu tố quyết định trong việc chọn âm kép cho một hợp âm ở thể đảo 1 là vị tri của âm kép đó trong âm thể.

II.2. Luật về âm kép: Có hai luật cơ bản sau đây:

- Luật 1: *"Nếu bè Basse* (không phải âm nền) *của hợp âm đảo 1 là nốt định thể, nó sẽ được kép".*

Chú ý: Nốt định thể (tonal degree) là nốt bậc I, IV, V của âm giai.

- Luật 2: *" Nếu bè Basse của hợp âm đảo 1 không phải là nốt định thể, nó không được kép, mà ta phải kép nốt định thể có trong hợp âm đó. "*

Ví dụ 86:



II.3. **Luật phụ** (căn cứ trên dòng ca cho sẵn)

"Nếu nốt cho sẵn là âm nền (vị trí 8) thì kép âm nền. Nếu là âm 5 (vị trí 5), thì kép âm 5."

III. HIỆU QUẢ TỔNG QUÁT:

III.1. Phương diện hòa âm

Xét về phương diện hòa âm và độ vang theo chiều dọc, hợp âm 3 nốt ở thể đảo 1 nhẹ nhàng hơn, ít nặng nề, ít cứng nhắc hơn ở thể Trực. Chúng ta hãy so sánh âm hưởng cá biệt của hai dòng hòa âm mang những hợp âm 3 nốt sau đây:

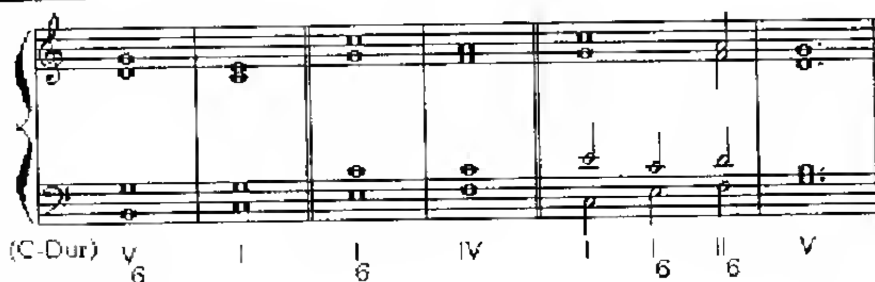
Ví dụ 87:



III.2. Phương diện giai điệu

Việc sử dụng quãng 6 cho phép bè Basse chuyển hành liền bậc trong khi ấy âm nền chuyển cách bậc. Nếu dùng toàn hợp âm thể trực (nguyên vị), sẽ khó mà sắp xếp cho bè Basse có được một giai điệu hay. Việc dùng thể đảo 1 cũng tạo thuận lợi cho bè Basse chuyển động từ âm 3 (hay ngược lại) của cùng một hợp âm, trong khi các bè trên có thể đứng yên.

Ví dụ 88:



III.3. Phương diện tiết tấu

Hợp âm 3 nốt thể đảo 1 kém trọng lượng hơn ở thể trực. Trong ví dụ trên, chuyển hành V 6 - I, I 6 - IV, II 6 - V cho ta cảm giác của 1 tiết tấu "*yếu về mạnh*", còn chuyển hành I - I 6 cho cảm giác "*mạnh về yếu* ".

IV. CHUYỂN HÀNH CỦA MỖI BÈ:

Khi chúng ta sử dụng thể đảo 1, không có thay đổi nào mới về nguyên tắc chuyển hành của mỗi bè hay về tiến trình hòa âm. Cần luôn nhớ mục đích của hợp âm thể đảo 1 là *tạo sự liên kết êm ái*. Những nguyên tắc về âm kép và khoảng cách giữa các bè không quan trọng bằng việc tạo nên chuyển động có tính giai điệu. Chuyển hành bình thường của mỗi bè là đến *vị trí gần nhất trong hợp âm sau*.

Do những tính chất nói trên, chúng ta không nên để Basse chuyển hành cách bậc liên tục, nhất là với các quãng lớn, để khỏi làm mất tính nhẹ nhàng. Nếu Basse chuyển hành với quãng 4, quãng 5 thì sau đó phải:

- Hoặc chuyển liền bậc về 1 hợp âm thể Trực.
- Hoặc dùng hợp âm trung gian trước khi chuyển liền bậc về hợp âm thể Trực.

Ví dụ 89:



Trước đây, trong liên kết các hợp âm ở thể Trực, bè Basse của I-IV-V chỉ có thể chuyển hành quãng 2, 4, 5 hoặc 8. Giờ đây, với thể đảo 1 bè Basse có thể

chuyển hành thêm quãng 6 nhưng nên cho thay bằng quãng 3 (đảo của quãng 6) và nên tránh quãng 6 đi lên.

V. CÁCH SỬ DỤNG CÁC HỢP ÂM THỂ ĐẢO I:

V.1. Hợp âm I_6

Không dùng hợp âm I 6 để mở hay kết bài vì nó mang tính không ổn định. Hợp âm I 6 là một trong những hợp âm thường được sử dụng nhất. Nó được dùng để làm giảm nhẹ tính cách nguyên tắc của hợp âm I thể Trực (I 5).

Dưới đây là một vài công thức thường gặp:

Ví dụ 90:

(C-Dur)
I_6 II (II) V I I_6 IV V I_6 IV IV I_6 V

Ghi chú: Để tránh tính cứng cỏi của các liên kết I - II, II - I, người ta thay bằng I 6 hoặc II 6, VI 6.

Ví dụ 91: BEETHOVEN - *"Pianoforte Concerto, op. 15"*

Allegro conbrio

(C-Dur) I I_6 II_6 V_7 I

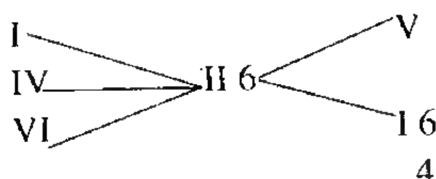
Liên kết I 6 - VI và VI - I 6 cũng là hai trường hợp thường gặp. Trong liên kết VI - I 6, bè Basse phải chuyển động xuống và sau đó chuyển động lên (ngược chiều). Liên kết này thường gặp sau một giai kết tránh (xem chương 9).

Ví dụ 92:

(C-Dur)
V VI I_6 IV V I
Giai kết tránh

V.2. Hợp âm II6

Được sử dụng nhiều trong giai kết của bút pháp cổ điển để thay cho bậc IV. Nó thường theo sau hợp âm I, IV, VI hay I 6, IV 6, IV 6, VI 6 và đứng trước V, I 6/4:



Một vài công thức thường dùng:

Ví dụ 93:

(a) (b) (c)

(C-Dur) II6 V I (Cm) II6 V I VI II6 I

Liên kết II 6 - I (ví dụ 93 c) ít được dùng hơn liên kết IV - I. Trong liên kết II6 - V, các bè trên thường đi ngược chiều với bè Basse (ví dụ 93 a, b).

Ví dụ 94: HAYDN - *"Quartet, op. 76, Nr. 4"*

Adagio

(Es-Dur) II V của II II6 II V

Ví dụ 95: BRAHMS - *"Symphony Nr.4"*

Allegro

IV6 II6 I IV6 V của V I6 V4/3 I

Trong liên kết II 6 - I 6/4, chúng ta có thể kép âm nền, Việc làm này có thể sinh ra các quãng 5 theo nhau (song song). Các quãng theo nhau này được chấp nhận nếu nằm ở các bè giữa.

Vì dụ 96:

q.5 q.5

VI II_6 $I_{\substack{6\\4}}$ V I

Hợp âm II 6 mang lại tính êm dịu của một hợp âm thứ (ví dụ, trong thang âm Do trưởng, hợp âm II 6 là: fa - la - ré) cho sự vang lên trong sáng của thang âm trưởng.

V.3. Hợp âm III_6

Hợp âm III 6 không phải là một hợp âm độc lập. Nó là một ví dụ điển hình cho loại hợp âm được thành lập do sự chuyển đổi tạm thời của một hay nhiều âm thuộc hợp âm khác, trong trường hợp này thường luôn luôn là hợp âm bậc V (át âm).

Vì dụ 97:

Tạm thời Tạm thời

III_6 V (Cm) III_6 V

Em _____ G _____ E♭+ _____ G _____

Trong âm thức thứ, hợp âm III 6 là thể đảo của hợp âm tăng có màu sắc đặc thù. Ví dụ dưới đây trích từ "Die Walküre" cho thấy hợp âm này thay thế thực sự cho hợp âm bậc át âm.

Vì dụ 98: WAGNER - *"Die Walküre, Hồi II"*

(e-moll) III_6

Cũng như các hợp âm thể đảo khác, hợp âm III 6 thường được dùng trong các đoạn nhạc có giá trị tiết tấu yếu. Khi nó đi trước hợp âm bậc IV, ta có thể kép âm 3 và tạm thời coi nó như là hợp âm át của bậc VI. Một vài công thức thường gặp:

IV, IV 6 ; II 6/5, II 7, II 4/3 } - III 6 - < { V, V 7, V 2; VI

II 6, II; V, V 7; VI ; I, I 6/4 } - III 6 - < { I, I 6/4; IV

Ghi chú: Tới đây, xuất hiện một số ký hiệu mới, chúng ta sẽ gặp lại và khảo sát sâu hơn ở các chương sau:

Ví dụ 99:

(III6) V   I   III6   I   IV   (III6) V   VI   III6   VI   II6

Ví dụ 100: BRAHMS - "Sonata for Violin and Piano, op. 108"

Adagio

(D-Dur)   I   III6   VI   I6

Ví dụ 101: CHOPIN - "Polonaise, op. 40, Nr.1"

Allegro con fuoco

(A-Dur)   III   II6   III6   IV6   V   I

V.4. Hợp âm IV$_6$

Thể đảo một hợp âm ba nốt hạ át (IV 6) thường được dùng sau bậc V. Nó đưa đến một sự biến đổi dẹp từ hợp âm bậc VI, khi bè Basso chuyển động lên liền bậc. Nó cũng tránh được quãng tam âm chéo giữa bè Basso và Soprano xảy ra trong liên kết V - IV với cảm âm nằm ở bè trên cùng. Dĩ nhiên, hợp âm này có giá trị làm giảm bớt trọng lượng của hợp âm hạ át thể trực, duy trì sức mạnh của liên kết thể trực nhưng cùng một lúc đem lại tính nhẹ nhàng và đặc tính giai điệu cho bè Basso.

Hợp âm IV 6 được dùng ở vị trí 8 (âm nền nằm ở bè Soprano) sẽ tránh được các quãng 5 theo nhau. Âm kép có thể là âm nền hoặc âm 5. Nếu kép âm nền, hai trong ba bè trên chuyển động cùng chiều với bè Basse, bè còn lại chuyển động ngược chiều.

Ví dụ 102:

IV$_6$ V IV$_6$ V IV$_6$ V IV$_6$ V

Vị trí 5
kép âm nền : Fa

Vị trí 8
kép âm 5 : Do

Những công thức thông thường:

Ví dụ 103:

I V IV$_6$ IV$_6$ V I$_6$ I IV$_6$ I$_6$

Ví dụ 104: SCHUMANN - *"Pianoforte Concerto, op. 54"*

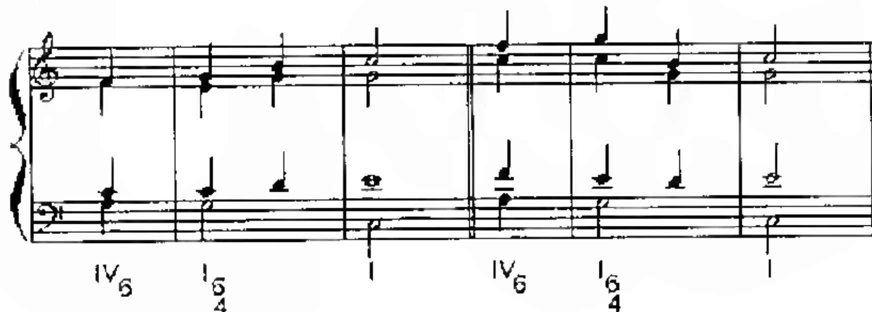
Allegro

(a-moll)
V của IV IV V của IV IV$_6$ II V của V V

Trong liên kết IV 6 - I 6/4
I 6 - IV 6

- Nếu kép âm nền, các bè sẽ chuyển hành liền bậc.

Ví dụ 105:



- Nếu kép âm năm, các bè phải chuyển hành quãng 3.

Ví dụ 106:



Ví dụ 107: BRAHMS - *"Song of Fate, op.54"*

Đôi khi chúng ta gặp liên kết IV - IV 6 - I 6/4 hoặc IV 6 - IV - I 6/4. Đó là cách *"chuyển động xoay vòng"* nhằm chuẩn bị tốt hơn cho sự xuất hiện của hợp âm I 6/4. Một số điểm cần lưu ý khi liên kết hợp âm IV 6 với các hợp âm khác:

a. Chuỗi liên kết: I - V - IV 6 thường thay cho I - V - VI khi Basso chuyển liền bậc.

b. Liên kết I - IV 6 chỉ được thực hiện với bè Basso chuyển động xuống.

Ví dụ 108:



V.5. Hợp âm V_6

Âm 3 của hợp âm át là cảm âm, và việc đặt nó ở bè Basso (thể đảo 1) tạo nên một ý nghĩa giai điệu mạnh mẽ góp phần vào việc làm giảm bớt tính cứng cỏi của liên kết xét về mặt hòa âm. Bè Basso với nốt cảm âm thường chuyển về chủ âm. Vì vậy hợp âm tiếp theo sẽ là bậc I (Ví dụ 109, phần a).

Đôi khi bè Basso có thể dẫn tới chuyển động xuống như trong thang âm xuống. Trong điệu thứ, đây là trường hợp sử dụng thang âm thứ giai điệu chuyển động xuống cho Basso. (Ví dụ 109, phần b). Các công thức thường dùng như sau:

Ví dụ 109:

(a) (b)

I V_6 I V_6 VI_6 I I V_6 IV_6 I V_6 IV_6

Ví dụ 110: BEETHOVEN - *"Symphony Nr.9"*

Adagio

(B-Dur)

I V_2 I_6 V_6 I V_6 VI_7 V của V $I_{\substack{6\\4}}$ V

Ví dụ 111: CHOPIN - *"Prelude, op.23, Nr. 20"*

Largo

(c-moll)

I VI_6 V_6 IV_6 $II_{\substack{4\\3}}$ V

Ví dụ 112: MOZART - *"Overture to Don Giovanni"*

Andante

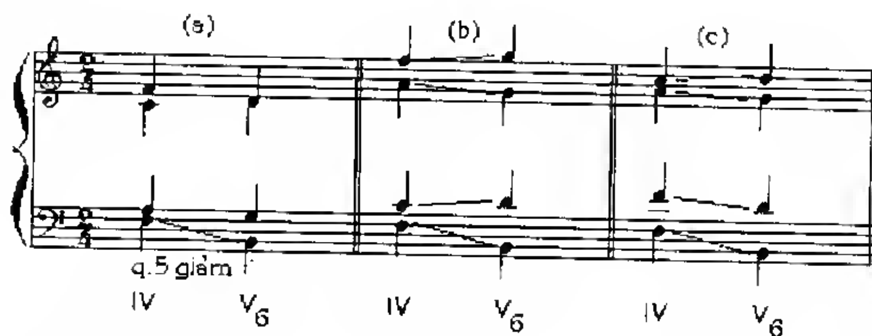
(d-moll)

I V_6 I

Trong liên kết IV - V 6,

- Bè Basse phải đi xuống quãng 5 giảm.
- Ba bè còn lại không được chuyển hành quá quãng 3 (ví dụ 112a).
- Nếu hợp âm IV và V 6 ở vị trí 8 thì trong V 6 sẽ có kép âm nền và lúc đó sẽ có hai bè trên đi lên và bè trên còn lại đi xuống (ví dụ 112b).
- Trong các trường hợp khác, V 6 sẽ được kép âm năm và lúc đó sẽ có hai bè trên đi xuống và bè trên còn lại đi lên (ví dụ 112c).

Ví dụ 113:

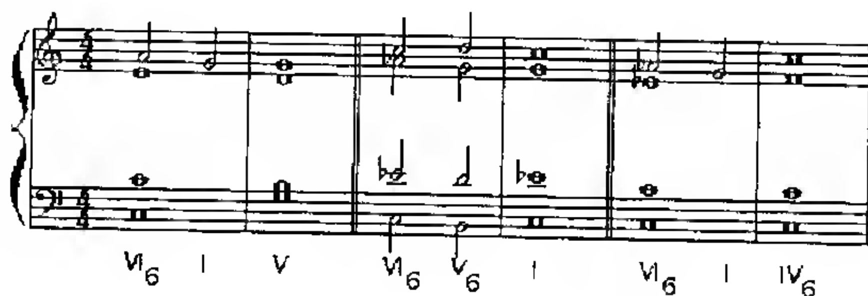


Liên kết V 6 - IV không tự nhiên và hầu như không được sử dụng.

V.6. Hợp âm VI_6

Tương tự như hợp âm III 6, hợp âm VI 6 không thể đứng độc lập được. Nó rất gần với hợp âm chủ do bậc VI giữ vai trò một nốt giai điệu giải quyết xuống bậc V. Có một ngoại lệ thường gặp trong chuyển động liên kết bởi các hợp âm thể đảo 1 liên tiếp nhau. Hãy xem các công thức sau:

Ví dụ 114:



Ví dụ 115: FRANCK - *"Symphony"*



V.7. Hợp âm VII$_6$

Công dụng chủ yếu của hợp âm 3 nốt cảm âm ở thể đảo 1 là để làm hợp âm chuyển tiếp giữa hợp âm chủ ở thể trực với thể đảo 1 của nó. Mặt khác, nếu nhấn mạnh hay làm nổi bật nó hơn, chúng ta sẽ nghe như một hợp âm át âm thật sự vậy. Thường thường, VII 6 có âm kép là âm 3 hoặc âm 5. Công thức thường như sau:

Ví dụ 116:

I VII$_6$ I$_6$ IV VII$_6$ I$_6$ II$_6$ V I$_6$ VII$_6$ I

Ví dụ 117: BACH - *"Well - tempered clavier Nr. I, Prelude Nr.3"*

(Cis-Dur) IV I$_6$ VII$_6$ I

Ví dụ 118: MOZART - *"Pianoforte Concerto, K. 488"*

Presto

(A-Dur) I VII$_6$ I$_6$ V của V V

Trong thang âm trưởng, hợp âm VII 6 còn dùng để hòa âm cho ***chuỗi bốn âm bên trên*** (tétracorde supérieure) đi lên. Công thức thường gặp là:

IV
II 6 ⎬——VII 6——I / I 6
II

Ví dụ 119:

IV VII6 II6 VII6 II VII6

Trong thang âm thứ giai điệu, hợp âm VII 6 cũng dùng để hòa âm cho chuỗi 4 âm giai diệu đi lên. Lúc này chúng ta phải dùng các hợp âm hạ át của thang âm thứ giai điệu (Ta ký hiệu các hợp âm này là **IV g, IV 6g**) và ngoài ra còn có thể bổ sung thêm các hợp âm **II g, II 6g**.

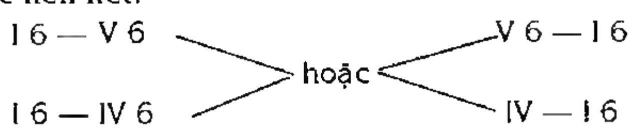
Ví dụ 120:

IVg VII6 IIg VII6 IIg VII6

VI. LIÊN KẾT

VI.1. Liên kết I_6 với IV_6 và V_6

Công thức liên kết:



Nguyên tắc liên kết:

- *Bè Basso chuyển hành quãng 4 hoặc quãng 5 và sau đó nên chuyển hành ngược lại bằng quãng 2 hoặc quãng 3.*
- *Kép hai nốt chung và giữ yên chúng* (liên kết kiểu hòa âm).
- *Bè còn lại chuyển hành liền bậc.*

Ghi chú:

a/. Sau một liên kết của hai hợp âm quãng 5, nên đặt hợp âm kế tiếp ở thể Trực.

Ví dụ 121:

q.4 q.2 q.4 q.2 q.4 q.2

I_6 V_6 I I_6 IV_6 V IV_6 I_6 V

b/. Không nên dùng liên kết V 6 - I 6 như ví dụ dưới đây (ví dụ 121) vì nốt cảm âm không chuyển về nốt chủ âm như khuynh hướng bình thường.

Ví dụ 122:

V_6 I_6 I

c/. Về âm kép, trong ví dụ 120 sử dụng một hợp âm 6 kép âm nền và một hợp âm 6 kép âm 5. Cách kép âm như vậy là tốt hơn cả. Nếu cả hai hợp âm 6 đều có âm kép là âm nền, lúc đó sẽ có một bè trên chuyển hành quá quãng 3.

Ví dụ 123:

VI.2. Liên kết IV_6 - V_6

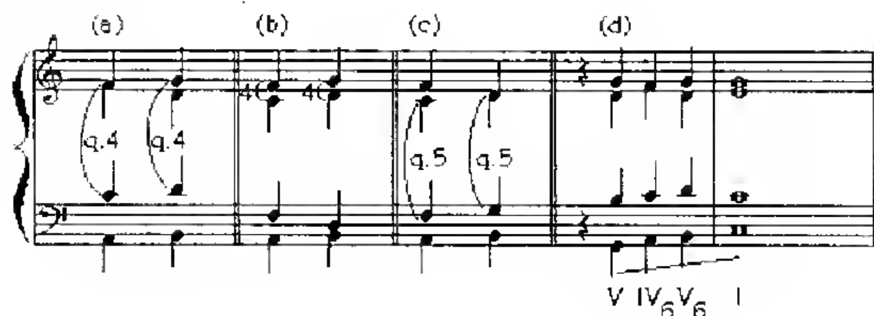
Công thức liên kết: IV 6 — V 6

Nguyên tắc liên kết:

- *Hợp âm trong IV 6 và âm nằm trong V 6 là hai âm được kép.*
- *Giữ lại ở hai bè trên chuyển hành song song quãng 4* (vì dụ 124 a, b). Nếu không có các quãng 4 song song, sẽ xuất hiện các quãng 5 song song.

Điều này chỉ có thể chấp nhận nếu các quãng 5 này nằm ở bè Alto và Tenore (ví dụ 123c).

Ví dụ 124:

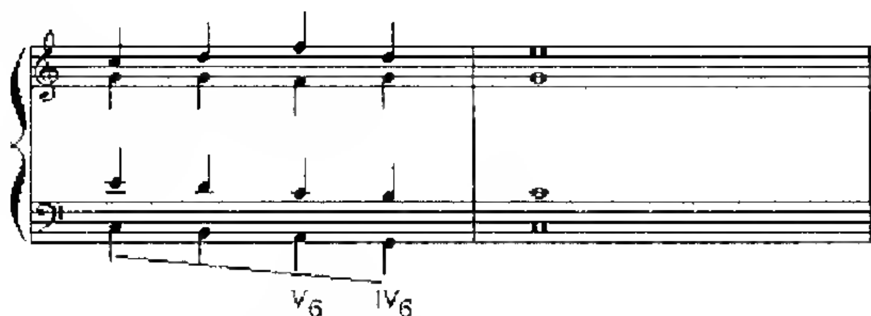


Chúng ta có thể dùng liên kết IV 6 - V 6 để hòa âm chuỗi bốn âm ở bè Basso trong công thức:

V — IV 6 — V — I (Ví dụ 124d)

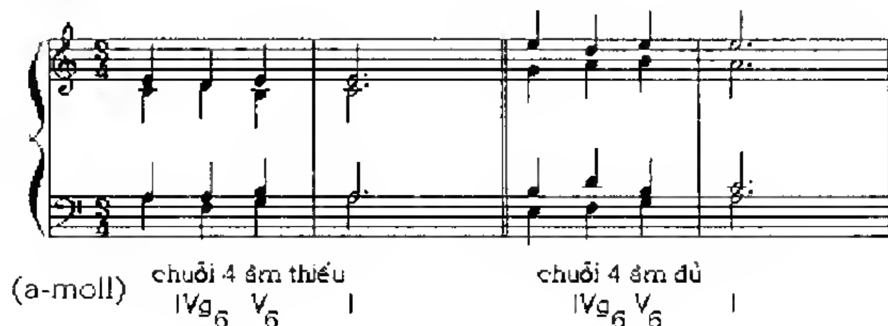
Đôi khi, chúng ta còn gặp liên kết V 6 - IV 6 trong việc tạo chuyển động theo chuỗi bốn âm đi xuống của bè Basso.

Ví dụ 125:



Trong thang âm thứ, để tránh bước đi quãng 2 tăng (giữa nốt bậc VI và VII), người ta còn dùng hợp âm IVg6 (hợp âm IV thể đảo 1 của thang âm thứ giai điệu - nốt bậc VI tăng 1/2 cung). Liên kết IVg6 - V 6 giúp ta có thể hòa âm cho chuỗi bốn âm giai điệu đi lên của bè Basso (chuỗi 4 âm này có thể thiếu một âm).

Ví dụ 126:



PHỤ LỤC 1

BÈ BASSO CÓ ĐÁNH SỐ

(The figured basse)

1. Bè Basso có đánh số là một cách ứng dụng thực tế vào thời kỳ của Bach và Haendel. Lúc đó, bàn phím của nhạc cụ đòi hỏi phải có một sự hướng dẫn nền hòa âm cho âm nhạc để điền đầy vào những phần trống hoặc tăng cường những phần yếu. Ngày nay, do sự tiêu chuẩn hóa các nhóm nhạc cụ, người ta không còn dùng đến việc đánh số các bè Basso nữa. Ngay trong việc thực hành các bài tập hòa âm, nó cũng không có lợi cho lắm. Đó là phương pháp tốc ký tốt để mô tả các hợp âm nhưng sẽ làm giới hạn khả năng lựa chọn âm thích hợp. Áp dụng nó, chúng ta sẽ chỉ còn việc lựa chọn các âm bên trên và chuyển hành các bè mà không còn khả năng phán đoán xem nên dùng đến hợp âm nào.

2. Nguyên tắc đánh số các bè Basso và cách đọc các ký hiệu ấy như sau:

a. Số ghi (theo số Ả-rập) cho biết quãng được dùng bên trên bè Basso sẽ là quãng mấy. Nếu không có ghi số hoặc có số 5 ở dưới nốt bè Basso, ta hiểu quãng được thành lập trên bè Basso là quãng 3 hoặc hợp âm thành lập trên bè Basso là hợp âm thể trực với nốt Basso là âm nền.

b. Nếu có số: 5̸ hay 7̸ (đọc là: *5, 7 gạch chéo*), chúng ta phải hiểu quãng được thành lập trên bè Basso là quãng 5 giảm hay 7 giảm.

<u>Ví dụ 127</u>:



c. Nếu có dấu hóa bất thường đứng trước một số Ả-rập, có nghĩa là quãng mang số đó được thành lập trên bè Basso chịu ảnh hưởng bởi dấu hóa này.

Ví dụ 128:

d. Nếu dấu hóa bất thường đứng một mình, có nghĩa là quãng 3 trên bè Basso bị ảnh hưởng bởi dấu hóa còn các nốt khác của hợp âm đầy đủ vẫn không đổi.

Ví dụ 129:

e. Nếu dấu hóa nằm dưới số Ả-rập, có nghĩa là quãng trên bè Basso bị ảnh hưởng bởi dấu hóa, và số ghi Ả-rập cho biết tên quãng do nốt còn lại của hợp âm ba nốt tạo trên bè Basso.

Ví dụ 130:

f. Dấu (+) trên số Ả-rập chỉ định sự xuất hiện của nốt cảm âm trên quãng mang số đó.

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 7

1. Viết hòa âm bốn phần cho các câu nhạc dưới đây với bè Basso đã được đánh số sẵn:

1 a)

6 6 ♯ 6 ♯ 6 6 6 6 6 6 ♯ ♯
♯

1 b)

6 6 6 6_5 6 6 6

2. Thêm 3 bè trên cho các bè Basso đã được cho sẵn dưới đây. Sử dụng hợp âm quãng 6 ở những nơi thích hợp.

2 a)

2 b)

3. Hòa âm 4 bè các giai điệu bè Soprano cho sẵn dưới đây:

3 a)

3 b)

4. Áp dụng liên kết IV6 - V và IV - V6 trong hòa âm các câu nhạc dưới đây (4 phần):

4 a)

4 b)

CHƯƠNG 8

NỐT NHẠC NGOÀI HỢP ÂM

(NON-HARMONIC TONES)

I. KHÁI NIỆM:

Chúng ta nhận thấy rằng cấu trúc âm nhạc thường gồm những nốt giai điệu không nằm trong thành phần của hợp âm làm nền cho cấu trúc ấy. Chúng được gọi là những **nốt ngoài hợp âm** (non-harmonic tones) hay âm tô điểm.

Nếu chỉ xét về phương cách tạo thành một hợp âm, thì sẽ không có nốt nào là ngoài hợp âm cả, bởi vì một hợp âm được tạo thành do các nốt cùng tấu lên. Thế nhưng, ngôn ngữ âm nhạc cũng như bất kỳ ngôn ngữ nào khác đã dần dần phát triển. Các nhạc sĩ sử dụng một vài dạng thức hợp âm nhất định và làm cho chúng được củng cố thêm. Họ đã giảm bớt các thành phần hòa âm phụ để tập trung về một số nhỏ các dạng thức ấy mà tạo thành chất liệu hòa âm cho âm nhạc. Những hợp âm ấy được liên kết lại với nhau tạo thành một **"Lược đồ hòa âm"** (harmonic scheme), và dựa trên đó, nhạc sĩ vạch ra sườn hòa âm làm nền tảng cho cấu trúc giai điệu của mình.

Trong đối âm (contrapuntal), chất liệu âm nhạc thường bao gồm tất cả các nốt giai điệu và tiết tấu được đan kết lẫn nhau tạo nên cấu trúc. Trong số các nốt giai điệu ấy có những nốt không là thành phần của hợp âm và được gọi là **nốt ngoài hợp âm**. Điều quan trọng mà chúng ta cần hiểu là các nốt ngoài hợp âm không mang những đặc tính về giai điệu, tiết tấu xa lạ với hòa âm. Ngược lại, nguồn gốc của chúng vốn nằm trong giai điệu và chỉ có thể được khám phá ra do việc nghiên cứu giai điệu một cách riêng biệt.

II. PHÂN LOẠI NỐT NGOÀI HỢP ÂM:

II.1. Nốt bắc cầu (hay âm lướt – *passing tone; note de passage*)

II.1.1 *Định nghĩa*

Một chuyển động giai điệu cách bậc có thể được điền xen kẽ vào cho liền bậc bằng những nốt tạo thành các bán cung đồng hay bán cung dị. Những nốt này có thể chuyển động lên hoặc xuống và được gọi là **âm lướt** hay **nốt bắc cầu** (passing tone - note de passage).

Ví dụ 131: "*Love is blue*"



nốt bắc cầu "Mi" điền vào giữa chuyển động cách bậc "Fa-Re"

nốt bắc cầu :

+: nốt bắc cầu mi điền vào giữa chuyển động cách bậc fa - re.

Ví dụ 132:

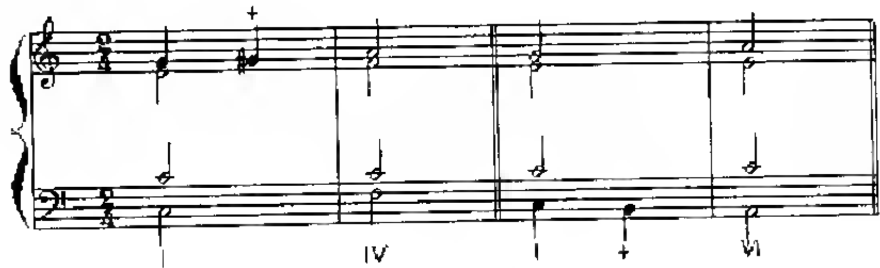


Các nốt bắc cầu trong ví dụ trên đây có chuyển động đi lên.

II.1.2 *Tính chất*

a. ***Nốt bắc cầu không buộc nằm giữa hai thành phần của cùng một hợp âm.***

Ví dụ 133:



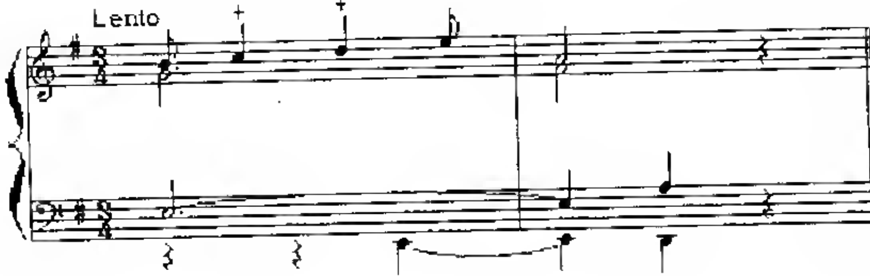
b. ***Nốt bắc cầu thường có trường độ ngắn.*** Thế nhưng, trong những tác phẩm của các bậc thầy âm nhạc, người ta vẫn gặp nốt bắc cầu có trường độ dài.

Ví dụ 134: BEETHOVEN - "*Sonata in E-Dur*"



(nốt bắc cầu + có trường độ dài)

Ví dụ 135: CÉSAR FRANCK - *"Béatitudes"*



Ví dụ 136: SCHUMANN - *"Le Paradis et la Péri"*



c. ***Nốt bắc cầu thường nằm ở phách yếu.*** Tuy vậy, nó cũng có thể xuất hiện ở bất cứ phách nào hay phần chia nhỏ của phách miễn là, khi diễn, chúng ta không được nhấn mạnh chúng. Nếu được nhấn mạnh, nốt bắc cầu sẽ trở thành **nốt nhấn** (appoggiatura).

Ví dụ 137: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 10 Nr.3"*



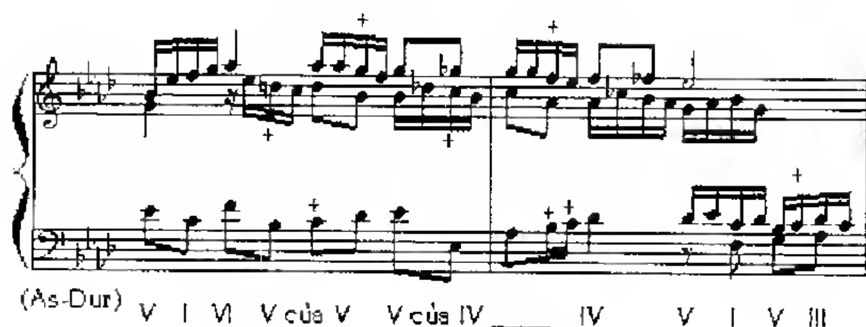
d. ***Nhóm 2 nốt bắc cầu*** nếu đi từ phách mạnh sang phách yếu sẽ tạo ra một cảm giác khập khiễng (ví dụ 138a). Người ta thường tránh dùng như vậy và cho chúng ***đi từ phách yếu sang phách mạnh*** (ví dụ 138b). Một số ít tác giả, vì muốn tạo một hiệu quả đặc biệt, đã không để mình bị lệ thuộc vào các khuynh hướng trên. Tuy nhiên, nếu bước đi từ phách mạnh sang phách yếu được dừng lại trên nốt đảo phách (syncope) thì lại rất tốt (ví dụ 138c); hoặc trong bè phụ có bước đi ngược lại (từ phách yếu sang mạnh) (ví dụ 138d).

Ví dụ 138:



e. Nốt bắc cầu được sử dụng ở mọi bè và khi ***xuất hiện cùng một lúc ở các bè có thể gây ra sự phức tạp***. Việc sử dụng quá nhiều nốt này sẽ làm mờ nhạt sườn hòa âm bên dưới và làm hiệu quả âm nhạc bị yếu đi. Chúng ta nên nghiên cứu các tác phẩm của J.S. BACH, là những mẫu mực, tiêu biểu cho việc sử dụng các nốt ngoài hợp âm.

Ví dụ 139: BACH - *"Well - tempered clavier, II, Fugue Nr. 17"*



II.1.3 *Ứng dụng*

a. Trong điệu thức thứ, khi nốt bậc VI và VII được dùng như nốt bắc cầu, chúng sẽ được lấy từ thang điệu thứ giai điệu chuyển động lên hoặc điệu thứ giai điệu chuyển động xuống (xem lại về thang âm trưởng - thứ).

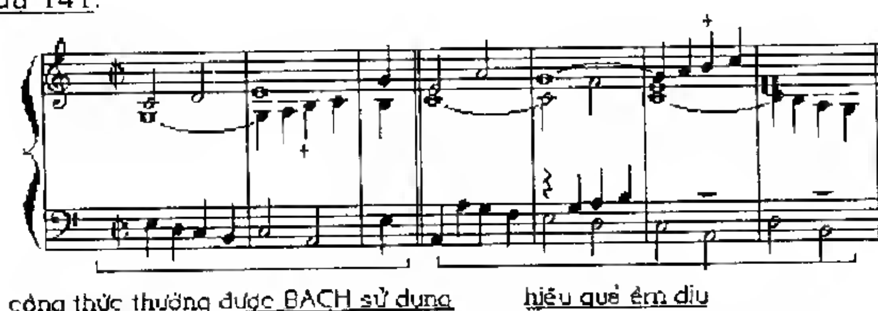
Ví dụ 140:

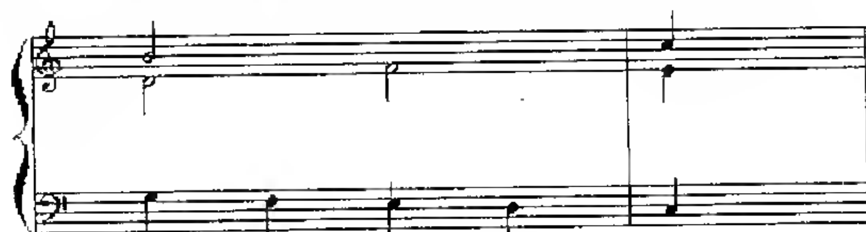


b. Trong các nốt ngoài hợp âm, nốt bắc cầu được dùng nhiều nhất. Nó có thể làm cho cấu trúc câu nhạc thêm nhẹ nhàng hoặc trở nên nặng nề. Nó đem lại vẻ êm ái, thanh nhã, tự nhiên cho bè nổi bật hơn (trong số các bè hòa âm) đồng thời làm quân bình các bè còn lại.

c. Theo nguyên tắc, người ta tránh để nốt bắc cầu trùng vào hợp âm mới được đổi vì sẽ cứng cỏi (trường hợp này khác với trường hợp II.1.2.a - trong đó nốt bắc cầu nằm giữa 2 hợp âm. Trong trường hợp này, nốt bắc cầu nằm trên hợp âm mới được đổi). Tuy vậy, các nhà soạn nhạc cổ điển thường dùng đến sự trùng hợp này bằng cách cho các nốt trong 2 bè chuyển động liền bậc ngược chiều.

Ví dụ 141:





Sự trùng hợp tạo hiệu quả cứng cỏi

d. Các trường hợp áp dụng của nốt bắc cầu rất đa dạng, có thể nói không kể hết được. Chúng ta hãy dừng lại ở các nguyên tắc, với lưu ý rằng không chuyển động ngược chiều và liền bậc cho phép tiến hành sự trùng hợp như đã nói trong phần trên (II.1.3.c). Ngay cả những ví dụ sau đây cũng có thể chấp nhận được.

Ví dụ 142:



trường hợp này có thể chấp nhận được do xu hướng của chuyển động

Nhưng trong ví dụ sau đây, sự trùng hợp lại cần phải tránh.

Ví dụ 143:

II.2. Âm thêu (hay nốt trang điểm – *neighboring note; broderies*)

II.2.1 *Định nghĩa*

Nốt thêu còn gọi là **nốt phụ** (auxiliary) hay **nốt trang điểm** (embellishment) là nốt có tiết tấu yếu, dùng để trang điểm cho *nốt trụ* (hay *nốt chính* - stationary tones). Nó thường được dẫn đến bởi chuyển động liền bậc bán cung đồng hay bán cung dị hay một cung, và nằm giữa 2 nốt cùng tên (nên gọi là nốt trụ).

Ví dụ 144: *"Rien qu'une larme"*

nốt thêu :

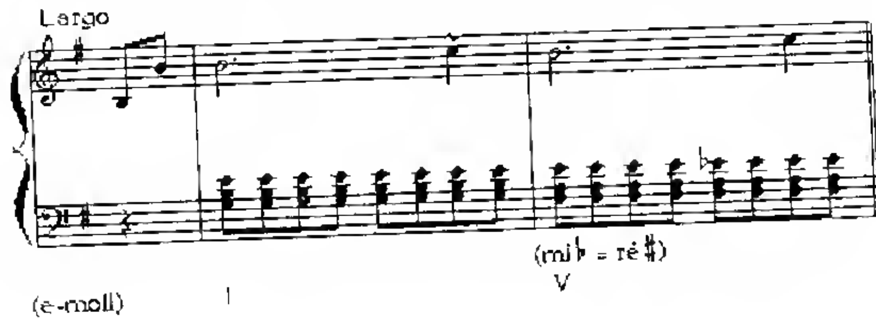
Ví dụ 145: BACH - *"Brandenburg Concerto Nr. 3"*

Allegro

II.2.2 *Tính chất*

a. *sự thay đổi hòa âm có thể xảy ra khi nốt thêu chuyển về nốt chính.*

Vi du 146: CHOPIN - "Prelude op. 28.Nr.4"



b. *Nốt thêu không buộc phải là một bậc của thang âm chính.* Nó thường được thay đổi để cách nốt chính một bán cung. Khi nốt thêu ở dưới nốt chính, nó mang đặc tính cảm âm tạm thời của thang âm mang tên nốt chính ấy.

Vi du 147: MOZART - "Sonate K.331"



c. *Nốt thêu bên trên và bên dưới kết hợp lại tạo thành một giai điệu gồm 5 nốt* xoay quanh một nốt trung tâm (5 nốt đầu của liên 7 trong ví dụ dưới đây).

Vi du 148: SCHUMANN - "Carnival op.9"



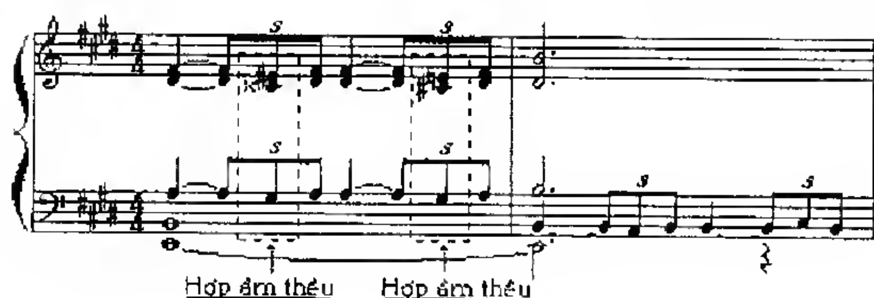
d. Người ta thường gặp giai điệu 5 nốt trên đây trong dạng thức bị mất đi nốt thứ ba. Có nhiều tên gọi nhóm nốt mới này, nhưng chúng ta chỉ coi như một *nốt thêu kép* (double auxiliary), nghĩa là một nốt chính với 2 nốt trang điểm.

Ví dụ 149: BERLIOZ - *"Fantastic Symphony"*



e. Hai hay ba nốt thêu xảy ra cùng một lúc trong chuyển động cùng chiều tạo thành một hợp âm được gọi là ***hợp âm thêu*** (auxiliary chord).

Ví dụ 150: LISZT - *"Les Préludes"*



f. ***Trong trường độ của nốt thêu không bị giới hạn.*** Nó thường ngắn nhưng còn tùy vào phong cách, đặc tính của đoạn nhạc và các hòa âm đi theo mà trường độ có thể dài hơn ít hay nhiều. Ví dụ sau đây của HAYDN là một dẫn chứng rõ nét nhất.

Ví dụ 151:



II.2.3 *Ứng dụng*

a. Nốt thêu có thể được dùng để ***báo trước nốt chuyển thể*** (x. chương 12).

Ví dụ 152:

C E♭7 A♭ C Am D7

Giọng C-Dur → As-Dur C-Dur → G-Dur

b. *Nốt thêu của nốt quãng 9*

Ví dụ 153:

~: nốt thêu là nốt sol tuy có lạc điệu với bè Ténor (nốt sol thăng) nhưng vẫn chấp nhận được.

c. *Nốt thêu của một biến hóa*

Ví dụ 154:

d. *Nốt thêu của nốt vào trễ, nốt treo.*

Ví dụ 155:

II.3. Nốt dựa (hay nốt nhấn – *appoggiatura*)[1]

II.3.1 *Khái niệm*

Tất cả các nốt ngoài hợp âm đều ở tiết phách yếu, chỉ trừ những trường hợp nốt nhấn. Nốt nhấn ở phách mạnh, đứng trước và liền bậc bên trên hoặc bên dưới với nốt chính (cách nốt chính một cung hay một bán cung).

Ví dụ 156:

nốt nhấn :

II.3.2 *Tính chất*

a.- ***Nốt nhấn có trường độ dài hay ngắn tùy nhạc sĩ.*** Trong nhạc lý cơ bản, nốt nhấn được gọi là ***nốt láy*** và thường có trường độ ngắn. Trong hòa âm, nốt nhấn có thể có trường độ dài hơn cả nốt chính.

Ví dụ 157: BRAHMS - *"Pianoforte concerto, op. 83"*

b.- ***Nốt nhấn có thể là nhấn đơn*** (nếu chỉ có một nốt) hoặc ***nhấn kép***.

Ví dụ 158: *"The last waltz"*

nhấn đơn

Ví dụ 159: PAT BOONE & ERNEST GOLD - *"The Exodus song"*

nhấn kép

[1] Từ appoggiatura, tiếng Ý, xuất phát từ động từ "appoggiare", có nghĩa là *dựa, tựa vào*

c.- Nốt nhấn có thể xảy ra ***ở các bè cùng một lúc*** tạo thành ***hợp âm nhấn*** (appogiatura chord).

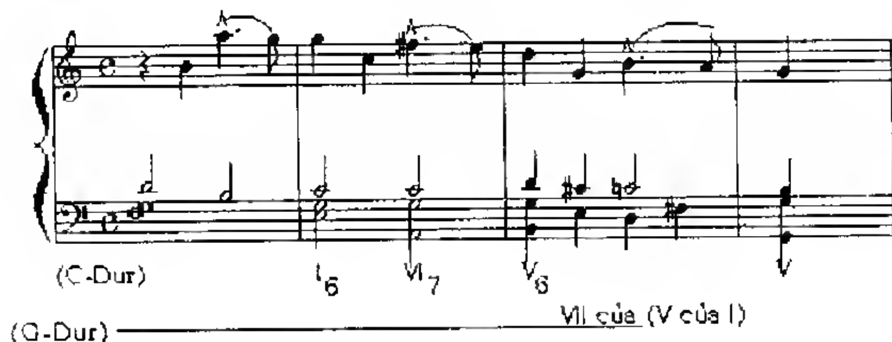
Ví dụ 160: CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 6"*



II.3.3 *Ứng dụng*

a. Cũng như nốt thêu (xem II.2.3.a), nốt nhấn cũng được dùng để ***báo trước việc chuyển thể.***

Ví dụ 161:



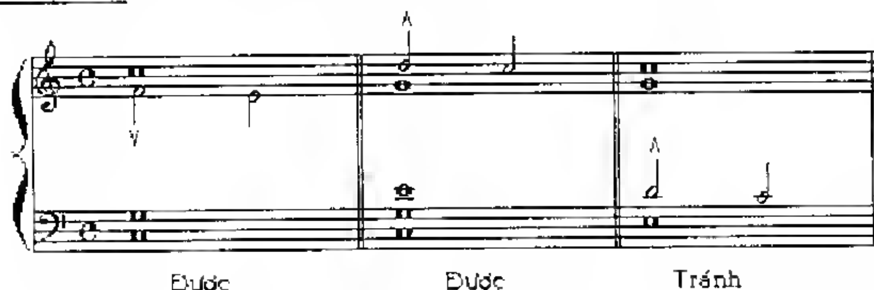
b. ***Nốt nhấn nằm dưới nốt chính, cách một bán cung, sẽ tạo ra khuynh hướng "cảm âm chuyển về chủ âm."*** Người ta thường dùng nốt cảm âm làm nốt nhấn về chủ âm.

Ví dụ 162: HAYDN - *"Sonata"*



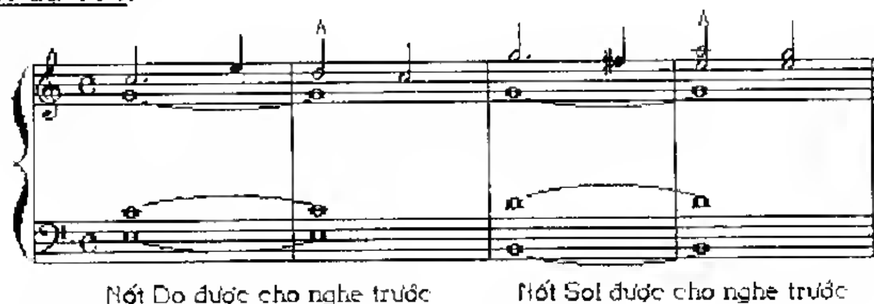
c. Trong hòa âm 4 phần, người ta thường ***tránh kép nốt chính*** (tức là ***nốt đứng sau nốt nhấn***), nhất là khi nốt nhấn không nằm ở bè trên cùng. Nốt chính được kép ở bè Basse nếu hợp âm ở thể trực.

Ví dụ 163:



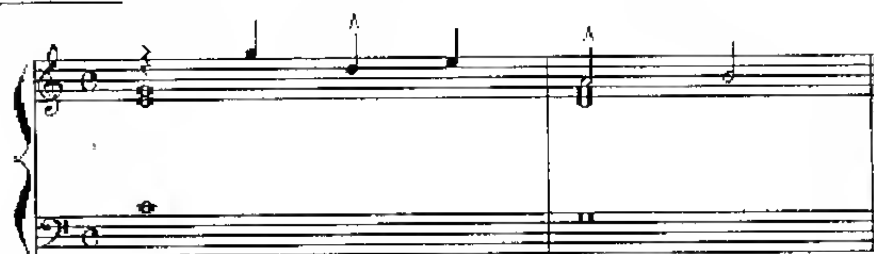
Tuy nhiên, nếu nốt chính đã được nghe trước, chúng ta vẫn có thể kép nhất là khi nốt chính ấy là chủ âm hay át âm.

Ví dụ 164:



d. Muốn tạo nên các ***tìm cảm tôn giáo, thanh cao, yên lành,*** các ***nốt nhấn*** càng phải ***là*** những ***nốt dị chuyển*** (khác bậc trong thang âm).

Ví dụ 165:



e. ***Nốt nhấn có thể được tô điểm bằng một nốt nhấn khác.***

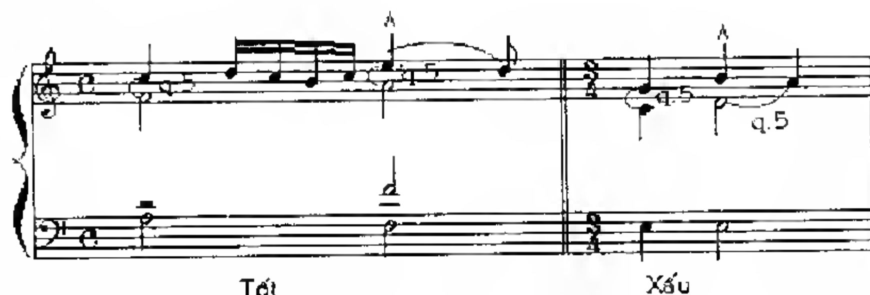
Ví dụ 166:



f. Khi dùng nốt nhấn, cần lưu ý đến trường hợp các quãng 5 theo nhau và quãng 8 theo nhau.

- ***Các quãng 5 theo nhau có thể chấp nhận được nếu quãng đứng sau được tạo thành với nốt nhấn.***

Ví dụ 167:



- ***Các quãng 8 theo nhau dù trên nốt chính hay nốt nhấn đều phải tránh.***

Ví dụ 168:



II.4. Nốt treo (*suspension*)

II.4.1 *Khái niệm*

Khi một nốt là thành phần của hợp âm đi trước được kéo dài sang hợp âm sau rồi sau đó mới chuyển động liền bậc lên hoặc xuống để đi đến nốt thuộc hợp âm sau; nốt ngân dài đó được gọi là ***nốt treo*** *(suspension)*. Đây là sự phát triển tự nhiên mang tính tri hoãn tiết phách nên còn được gọi là ***nốt hoãn*** (retard).

Ví dụ 169:



II.4.2 *Tính chất*

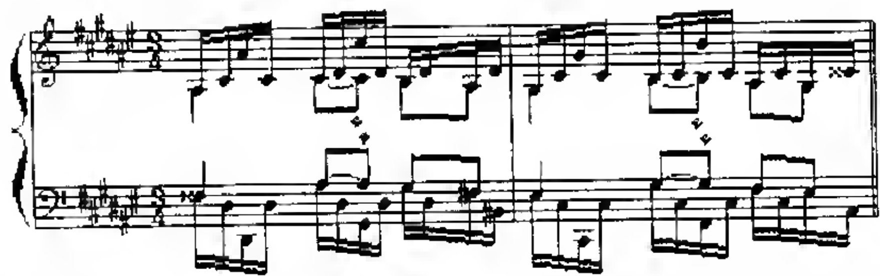
a. *Dấu nối là đặc tính của nốt treo. Nó làm cho nốt nhạc tri hoãn lại trong khi âm nền tray đổi.* Chúng ta cần để ý đặc tính lý thú này: tiết tấu giai điệu của đòng ca mang nốt treo đi từ mạnh sang yếu, dài sang ngắn trong khi tiết tấu hòa

âm lại tạo cảm giác di từ yếu về mạnh. Trong ví dụ dưới đây, nếu nốt Do không được nối, chúng ta sẽ có hiệu ứng của một nốt nhấn còn tiết tấu giai điệu lại đồng bộ với tiết tấu hòa âm.

Ví dụ 170:



Ví dụ 171: SCHUMANN - "Romance, op. 28"



b. Nếu nốt đầu tiên của hai nốt nối với nhau có trường độ ngắn hơn nốt thứ hai, sẽ tạo hiệu ứng của một nốt nhấn được vào trước, nghĩa là, đến sớm hơn.

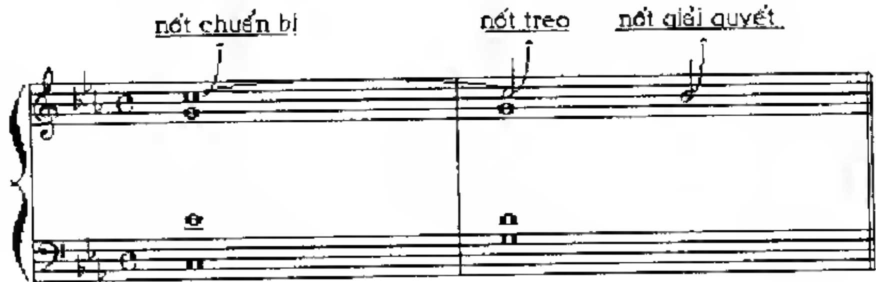
Ví dụ 172: SCARLATTI - "Sonata"



c. Để cấu tạo một hoãn âm, có 3 yếu tố:

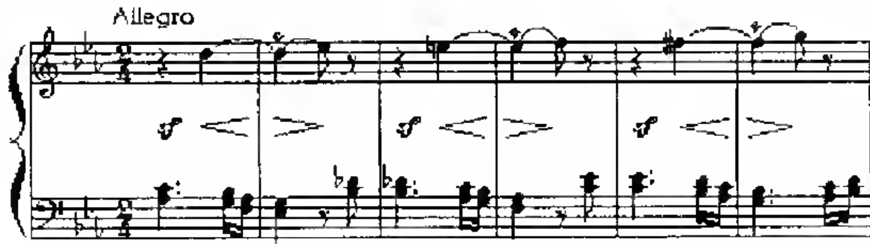
- *Nốt chuẩn bị*: thuộc về hợp âm đi trước.
- *Nốt treo (hay hoãn âm)*: nốt được kéo dài qua hợp âm sau.
- *Nốt giải quyết*: thuộc về hợp âm đi sau.

Ví dụ 173:



Nốt giải quyết thường là nốt bậc dưới của nốt treo (xét trong thang âm), nhưng giải quyết về nốt bậc trên cũng không phải là ít gặp. Nếu nốt treo là cảm âm hoặc nốt biến hóa tăng, nó thường được giải quyết tự nhiên về nốt bên trên.

Ví dụ 174: BEETHOVEN - *"String Trio, op.3"*



d. Khi một vài nốt cùng được kéo dài, chúng sẽ tạo thành một hợp âm treo khiến cho như có 2 hòa âm được nghe cùng một lúc. Đây là một hiệu quả quen thuộc trong kết của những chuyển hành chậm.

Ví dụ 175: BRAHMS - *"Intermezzo, op. 116, Nr. 6"*

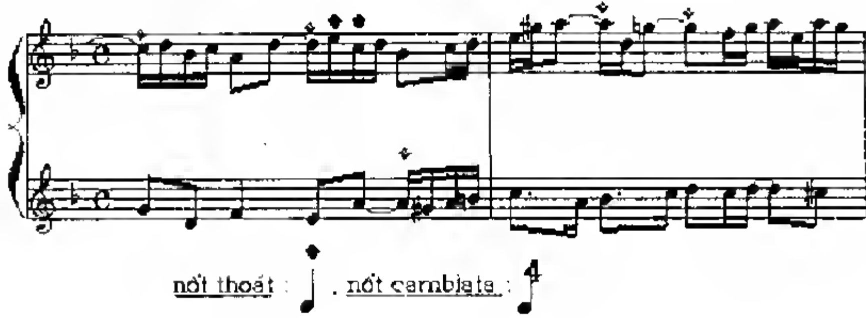


e. ***Giải quyết hoa mỹ:*** Trong chuyển động tiết tấu bình thường, một nốt thường kéo dài ít nhất trọn một phách. Nốt treo thường không giải quyết về một phần của phách, đặc biệt là ở nửa thứ hai của phách đầu tiên. Tuy nhiên, có một số cách giải quyết hoa mỹ của nốt treo khiến cho giai điệu được diễn ra trước khi nốt giải quyết thực sự xuất hiện. Các cách giải quyết hoa mỹ này có thể xảy ra như trường hợp xuất hiện các ***nốt thêu, nốt thoát*** (èchappée - xem mục II.5), ***nốt cambiata*** hay ***nốt vào trước*** (xem mục II.6).

Ví dụ 176:



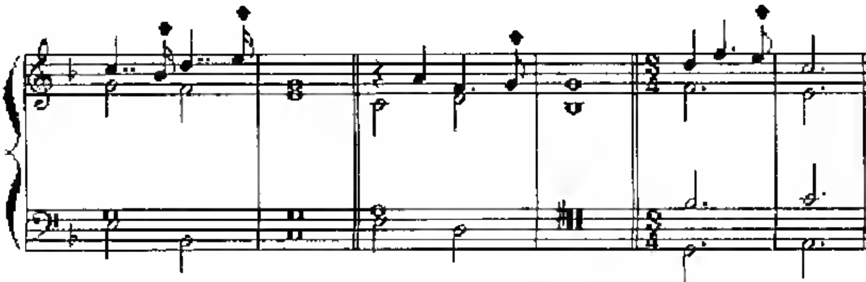
Ví dụ 177: HANDEL - "Suite Nr.3"



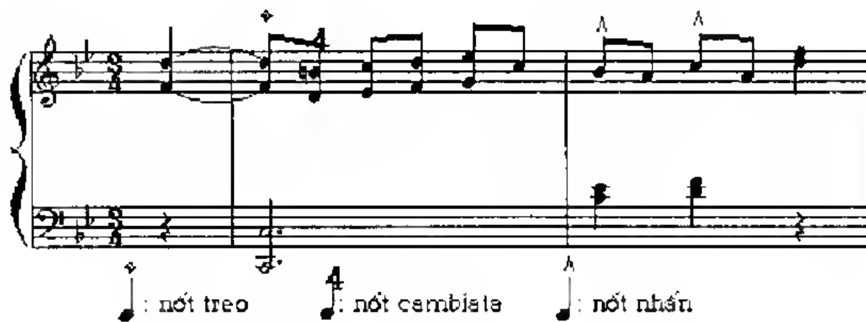
II.5. Nốt thoát và nốt cambiata (*échappée* và *cambiata*)

II.5.1 Khi một nốt ngoại hợp âm chuyển động ***liền bậc sau nốt chính, sau đó*** chuyển động tiếp, ***cách bậc về nốt trong thành phần của hợp âm sau,*** ta gọi nốt ngoại hợp âm ấy là nốt thoát ***liền bậc vào nốt của hợp âm sau,*** lúc ấy nó được gọi là **nốt cambiata.**

Ví dụ 178:



Ví dụ 179: MOZART - "Sonata, K.533"



II.5.2 ***Nốt thoát*** tựa như một âm thoát khỏi hướng chuyển động của giai điệu và quay trở về bằng bước cách bậc, nghĩa là bằng quãng rộng hơn. Trong khi đó, nốt cambiata là kết quả của việc thoát ra xa hơn để rồi quay về hướng chuyển động bằng bước liền bậc.

Ví dụ 180:



II.5.3 Công dụng phổ biến nhất của nốt thoát và nốt cambiata là trở thành một nốt nằm xem kẽ giữa nốt nghịch âm (dissonant tone) hay nốt bất ổn định (tendency note) với nốt mà nó phải giải quyết về.

Ví dụ 181: BRAHMS - *"Variations on a theme by HAYDN"*



Ví dụ 182: CHOPIN - *"Mazurka, op.Nr.2"*



II.6. Nốt vào trước (*anticipation*)

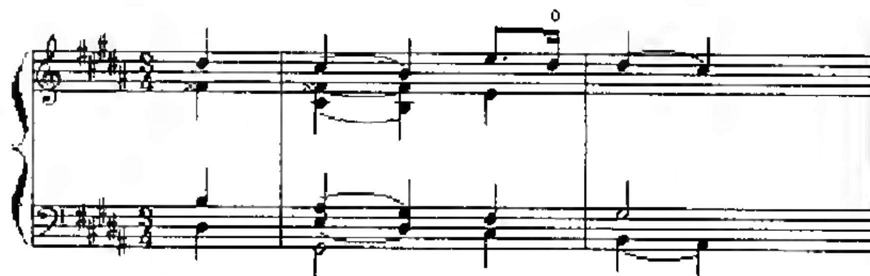
II.6.1 Như tên gọi, nốt vào trước là âm được nghe trước, khi một nốt là thành phần của hợp âm sau mà lại được nghe trước khi hợp âm ấy xuất hiện. Lúc ấy nốt ngoài hợp âm ấy được gọi là ***nốt vào trước.***

Ví dụ 183:



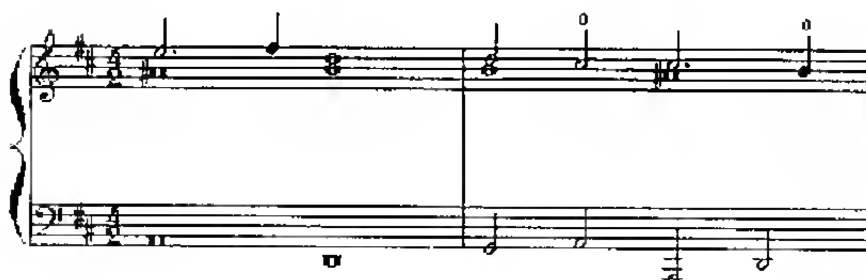
II.6.2 Nốt vào trước *nằm ở phách yếu và có trường độ thường ngắn hơn nốt chính.*

Ví du 184: FRANCK - "String Quartet"



II.6.3 Nốt vào trước *thường phải nằm ở phách yếu.*

Ví du 185: HANDEL - "Concerto Grosso"



BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 8

1. Phân tích các ***nốt bắc cầu*** và ***nốt thêu*** trong đoạn nhau sau đây:

2. Phân tích cách ***nốt thêu, nốt nhấn, nốt bắc cầu*** trong đoạn nhau sau:

3. Phân tích *nốt vào trước* trong đoạn nhạc sau:

4. Tìm *nốt thoát* và *cambiata* trong đoạn nhạc sau:

5. Hãy viết 4 câu nhạc (bốn bè) theo liên kết hòa âm cho sẵn như sau: (Thang âm GM): I - V - III - VI -IV - II - V - I. Trong mỗi câu, chúng ta tập dùng một trong bốn nốt ngoài hợp âm sau đây:

a/ Bắc cầu b/ Thêu c/ Nhấn d/ Treo

6. Hòa âm bè Soprano cho sẵn dưới đây, trước tiên hãy phân tích giai điệu cẩn thận để xác định sự hiện diện của các nốt ngoài hợp âm:

a) Andante

b) Moderato

c) Allegro

CHƯƠNG 9

KẾT HÒA ÂM
(CADENCES)

I. KHÁI NIỆM:

Kết là cách chấm câu trong âm nhạc. Trong văn chương, dấu chấm câu cho biết sự kết thúc hay tạm kết thúc của một ý tưởng, sự nghỉ ngơi hoặc một tình cảm nào đó (dấu !, ?). Trong âm nhạc cũng vậy, kết hòa âm là các công thức hòa âm rất quan trọng dùng để kết thúc một câu nhạc. Chúng đánh dấu chỗ nghỉ ngơi, thiết lập và củng cố âm thể và cho thấy sự mạch lạc, chặt chẽ của cấu trúc. Các công thức giai kết được chia làm 2 nhóm:

a. ***Giai kết trọn vẹn:*** Khi câu nhạc được kết thúc bằng hợp âm bậc I. Nó tương tự như dấu chấm (.), dấu chấm hết (./.) cuối đoạn, bài văn.

b. ***Giai kết nửa chừng:*** Khi câu nhạc được kết thúc bằng hợp âm bậc IV hay bậc V. Nó tựa như dấu phẩy (,), dấu chấm phẩy (;) trong câu văn.

II. GIAI KẾT TRỌN VẸN:

II.1. Kết chính cách *(authentic cadence)*

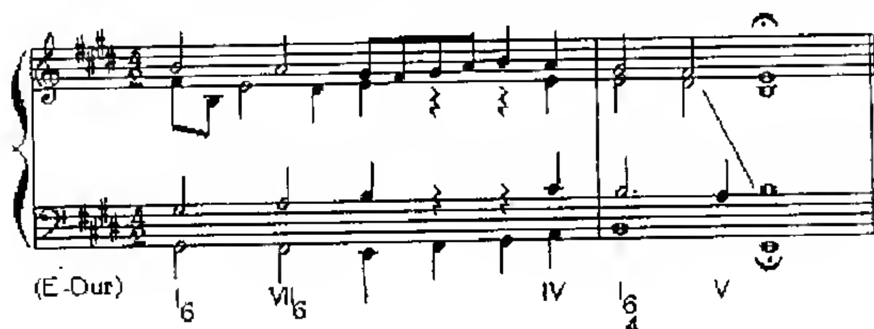
Kết chính cách còn gọi là kết chính thức hay kết thật sự bởi nó cho ta cảm giác thật sự kết thúc câu nhạc.

* Công thức giai kết: V - I

* Công thức liên kết thường gặp: II - V - I hay IV - V - I

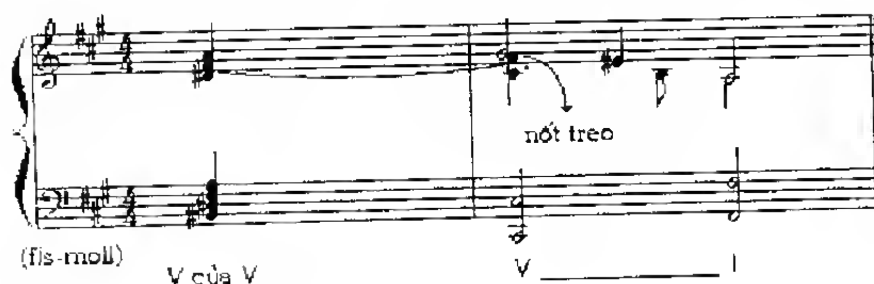
Trong chương 10, chúng ta sẽ bàn về hợp âm sáu-bốn với hợp âm sáu bốn giai kết có tính chất báo trước giai kết. Hình thức mạnh nhất của giai kết cuối cùng thường là: II 6 - I 6/4 - V - I. Hợp âm sáu bốn (thể đảo 2) của hợp âm chủ (bậc I) là một hình thức nhấn kép (double appaggiatura) của âm nền trong hợp âm át.

Ví dụ 186: BACH - *"Well-tempered clavier, II, Fugue Nr. 9"*

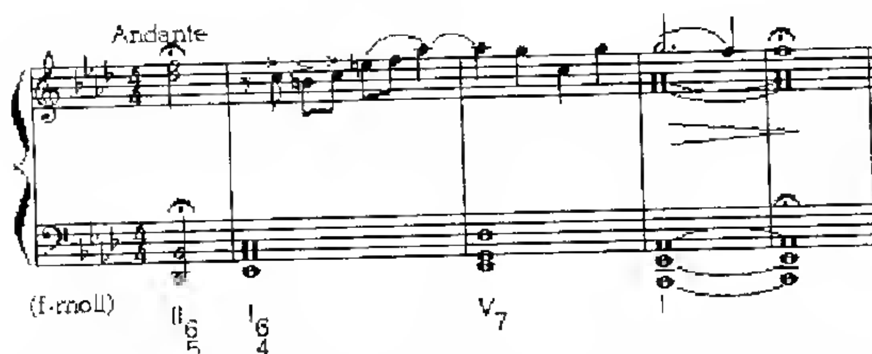


Hợp âm chủ âm (bậc I) cuối cùng có thể kết hợp thêm vài nốt hoa mỹ như nốt treo hoặc nốt nhấn.

Ví dụ 187: HAENDEL - "Suite Nr.6"



Ví dụ 188: TCHAIKOWSKY - "Romance, op.5"



Hợp âm át có thể tiếp tục vang lên trên nền âm chủ ở bè Basso, và được giải quyết. Trong trường hợp này, nó đóng vai trò một hợp âm nhấn về âm chủ.

Ví dụ 189: FRANCK - "Sonata for Violin and Piano"



II.2. Kết nghiêm (*plagal cadence*)

(Kết)

Kết nghiêm còn gọi là kết biến cách hoàn toàn, nó tạo nên cảm giác kết thúc trang trọng và thường gặp trong các tác phẩm mang tính tôn giáo. Nó tương tự như dấu chấm hết (./.) trong câu văn. Có tác giả gọi là **giai kết** bình **dị** hoặc giai **kết** chéo. Nhưng, tên gọi **giai kết bình dị** có phần thích hợp hơn giai **kết** chéo vì loại giai kết này còn đem lại cho chúng ta cảm giác bình thản, giản dị.

* Công thức giai kết: **IV - I**
* Công thức giai kết biến thể: **IV thứ (t) - I**

Ví du 190: HANDEL - *"Hallelujah - Oratorio The Messiah"*

Hal-le-lu-jah Hal-le-lu-jah Hal-le-lu-jah Hal - le - lu - jah

(D-Dur) I IV I

Ví du 191:

(C-Dur) I IV thứ I

Dạng biến thể của giai kết nghiêm cũng rất hay gặp trong âm thức trưởng. Nó tạo ra một lối kết đặc sắc do sự xuất hiện dạng thứ của hợp âm át.

Ví du 192: MENDELSSOHN - *"Midsummer Night's Dream"*

p pp

(E-Dur) I V IV thứ I

Giai kết nghiêm thường được dùng sau giai kết chính cách như nối dài thêm phần kết của chuyển động. Hợp âm bậc IV cho chúng ta cảm giác đầy đủ sau khi được nhấn mạnh bởi hai hợp âm: át âm (V) và chủ âm (I).

Ví du 193: CHOPIN - *"Étude, op.25, Nr.8"*

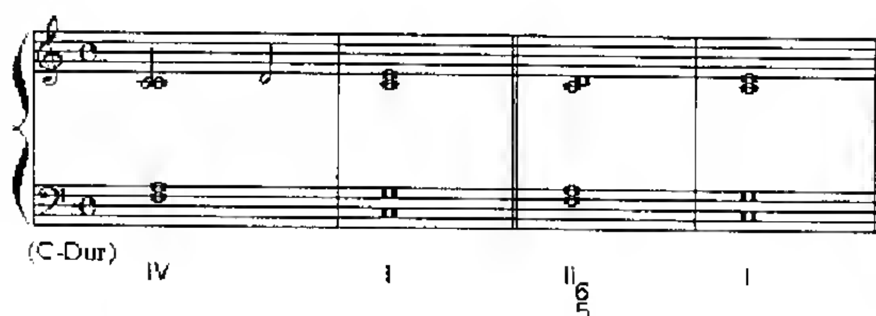
Vivace

f ff

(Des-Dur) I V I IV I

Nốt bậc II thường được thêm vào hợp âm hạ át âm mà không làm giảm đi hiệu quả của giai kết nghiêm. Nó xuất hiện như nốt thêu hay nốt thuộc hợp âm quãng 7 thể đảo một (xem chương 19: *Hợp âm quãng 7 của các bậc khác bậc V*).

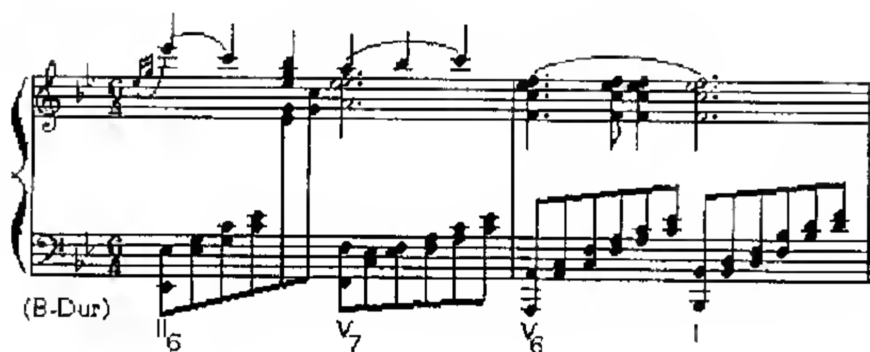
Ví dụ 194:



II.3. Kết hoàn toàn, không hoàn toàn (*perfect cadence, imperfect cadence*)

Khi trong công thức kết, hợp âm bậc I ở ở phách mạnh, thể trực và vị trí 8; lúc đó chúng ta có **kết hoàn toàn.** Nếu hợp âm bậc I thiếu một trong ba điều kiện trên, chúng ta sẽ có **kết không hoàn toàn.** Thể đảo một của hợp âm át thường được xem như mang ít hiệu quả kết thúc và thường dẫn đến kết không hoàn toàn.

Ví dụ 195: MENDELSSOHN - *"Prelude, op.25, Nr.6"*



Vị trí 3 (nốt quãng 3 ở bè Soprano) thường ít tạo cảm giác kết thúc hơn vị trí 8. Ví dụ sau đây của Beethoven cho thấy một kết chính cách không hoàn toàn với nốt quãng 3 ở bè Soprano và kết yếu, và sau đó được cân bằng bởi một kết hoàn toàn với âm chủ ở bè Soprano, Basso và kết mạnh.

Ví dụ 196: BEETHOVEN - "Symphony Nr.8"

Allegro Kết yếu

(F-Dur) V_7 I V V I

Kết mạnh

V V I^6_4 V_7 I

Khi hợp âm chủ âm đi trước hợp âm át âm trong giai kết thật sự hoàn toàn, người ta thường tránh dùng ở thể trực để khỏi làm yếu hiệu quả kết thúc do xuất hiện nốt vào trước.

Ví dụ 197:

(C-Dur) I V I I_6 V I

yếu tốt

III. KẾT NỬA ĐOẠN:

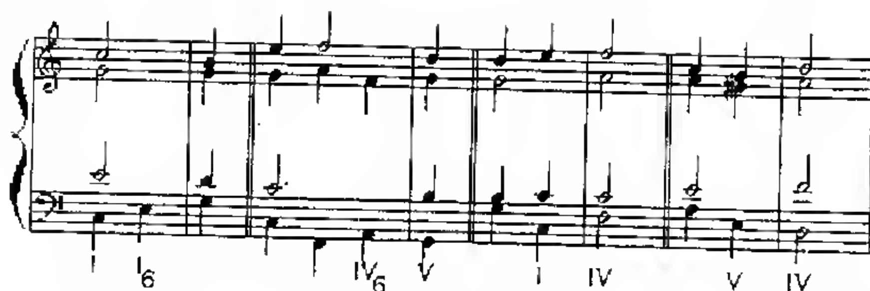
III.1. Kết nửa *(half cadence)*

Khi câu nhạc được dừng lại ở một hợp âm bậc V hay IV, ta có *kết nửa*. Nó tương tự như dấu phẩy (,) hay chấm phẩy (;) trong câu văn.

* Công thức giai kết: **-V** hay **- IV**

* Công thức liên kết thường gặp: **II - IV** hay **IV - V** hay I_6 - V; IV_6 - V
I - IV hay **V - IV**

Ví dụ 198:



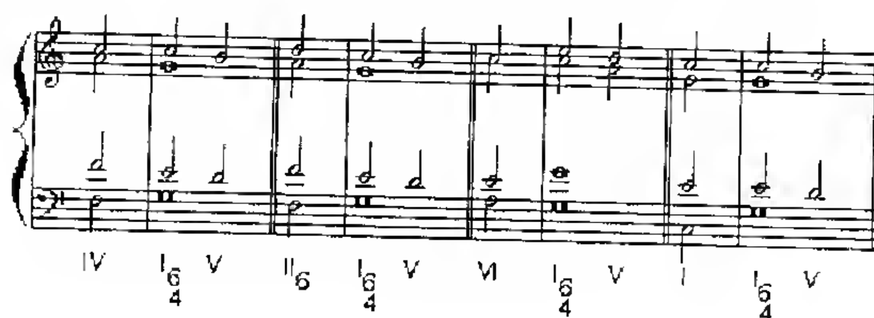
Hợp âm quãng sáu - bốn cũng được dùng để làm cho kết nửa rõ nét thêm.

- Công thức liên kết thường gặp:

IV - I 6/4 - V ; VI - I 6/4 - V; II 6 - I 6/4 - V; I - I 6/4 - V

(chú ý: Không dùng **I 6 - I 6/4 - V**)

Ví dụ 199:



Nhiều khi, hợp âm bậc I đi trước hợp âm át có mang nốt bậc IV tăng nửa cung tạo ra cảm âm cho nốt át âm. Điều này làm cho giai điệu thêm màu sắc hơn như trong ví dụ dưới đây với nốt sol thăng ở dạng nốt cambiata.

Ví dụ 200: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 2 Nr.2"*



Tuy vậy, cảm âm tạm thời này cũng đủ tính hòa âm để tạo cho hợp âm mang nó có đặc tính của một ***hợp âm át của át âm*** (V của V), còn được gọi là ***hợp âm át phụ***, (ký hiệu: DD). Lúc đó nó trở nên như một nốt nhấn về âm nền át âm.

Ví dụ 201: SCHUBERT - *"Quintet, op.163"*

Allegro

(C-Dur)

I VI II6 V của V V

Trong ví dụ trên, chúng ta có thể thấy một kết nửa có hợp âm V của bậc V hoặc có thể xem như câu nhạc đã được chuyển giọng (modulation) sang (G-Dur) và kết lúc này là kết chính cách với hợp âm V chuyển động về hợp âm bậc I. Công thức liên kết lúc này sẽ là:

(C-Dur)	II	- V của V	-	V
(G-Dur)		- V	-	I

Tuy nhiên, không cần thiết phải phân biệt như vậy, khi câu nhạc tiếp theo vẫn còn ở âm thể chủ (bậc I).

III.2. Kết tránh *(deceptive cadence)*

Khi thay thế hợp âm sau cùng (sau bậc V) bằng một hợp âm nào khác, chúng ta sẽ có một kết mới gọi là **kết tránh**.

* Công thức liên kết: **II**, **IV** → **V** → **VI**, **II**, **IV...**

Kết này tạo cho người nghe cảm giác bị đánh lừa (deceptive), hụt hẫng, tựa như dấu (**?**) hay (**!**) trong văn. Nó còn được gọi là kết gẫy (cadence rompue).

• Công thức liên kết thường gặp nhất của loại giai kết này là:

V - VI thay cho V - I

Trong ví dụ dưới đây, hợp âm át xuất hiện như một hợp âm nhấn về bậc VI.

Ví dụ 202: SCHUBERT - *"Sonata, op.120"*

Allegro Moderato

pp

(A-Dur)

V của II II I6/4 V VI

Nếu bậc VI của thang âm là thứ và được dùng trong hợp âm thượng át âm (VI) trong một câu nhạc thiên về thứ trưởng, chúng ta sẽ có được yếu tố bất ngờ hơn trong cách giải quyết. Các nhà soạn nhạc thỉnh thoảng nhấn mạnh hiệu quả này như 1 kết tránh bằng cách thay đổi bất ngờ về âm sắc hay về phối dàn nhạc.

Ví dụ 203: SCHUBERT - *"Quartet, op.29"*

(A-Dur) V I IV $I_{6/4}$ V_7 | VI
(F) | I V_7 I V_2

Trên cùng một bè trầm như trong giai kết V - VI, hợp âm giải quyết có thể là hợp âm hạ át âm (bậc IV) ở thể đảo một. Trong ví dụ sau đây, nốt Si giáng đóng vai trò nốt nhấn tạo thêm hiệu quả cho giai kết tránh.

Ví dụ 204: BACH - *"Well-tempered clavier, I, Prelude Nr.8"*

(es-moll) $I_{6/4}$ V_7 IV_6

Cũng trong cùng một tác phẩm với ví dụ trên đây, Bach giới thiệu một giai kết tránh khác. Lần này hợp âm át âm giải quyết về một hợp âm chủ âm đã được biến hóa thành hợp âm át âm của hợp âm hạ át (V của IV).

Ví dụ 205: BACH - *"Well-tempered clavier, I, Prelude Nr.8"*

(Es-Dur) I $I_{6/4}$ V_7 V_7 của IV

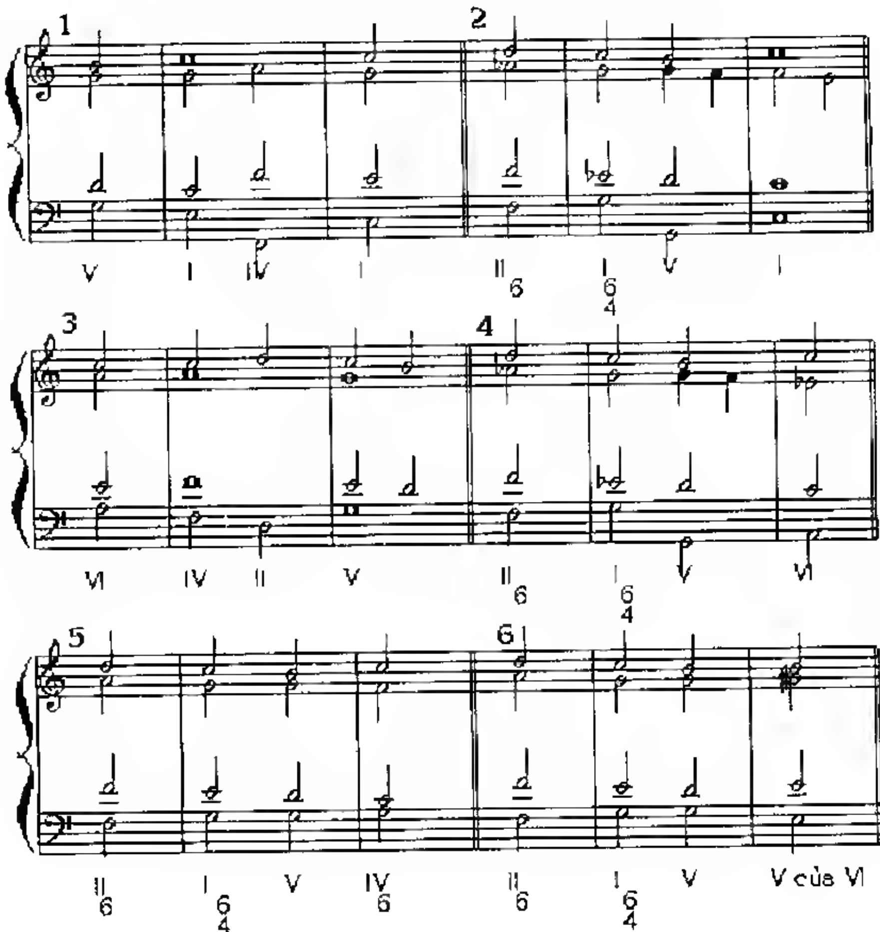
Việc sử dụng giai kết tránh ở gần cuối tác phẩm giúp kéo dài sự say mê vào lúc âm nhạc đang đòi hỏi một giai kết thật sự kết thúc. Nó tạo cho nhà soạn nhạc có cơ hội thêm một hay hai câu nhạc khác vào đoạn kết.

Đôi khi, kết được kéo dài ra bằng cách lặp lại công thức kết hoặc bằng cách kéo dài chuyển động của tiết tấu hòa âm trong khi giai điệu bên trên vẫn tiếp tục.

Ví dụ 206: BACH - *"Well- tempered clavier, I, Fugue Nr.4"*



Các công thức giai kết được dùng trong mọi khóa nhạc:



CHƯƠNG 10

HỢP ÂM SÁU-BỐN

I. KHÁI NIỆM:

I.1. Định nghĩa

Khi một hợp âm 3 nốt có âm 5 nằm ở bè dưới cùng (thể đảo 2) thì được gọi là **hợp âm quãng sáu, bốn** hay gọi tắt là **hợp âm sáu - bốn**. Trong đó, các quãng giữa bè Basso với các bè trên là quãng 6 và quãng 4.

Ví dụ 207:



I.2. Tính chất

Hợp âm sáu - bốn mang tính bất ổn định, cứng cỏi, vì có quãng 4 là quãng nghịch và quãng 6 là quãng thuận không hoàn toàn. Có khuynh hướng xem nó chỉ như kết quả của sự trùng hợp dọc của các âm chuyển động, thậm chí còn có thể phân tích nó như một nhóm nốt ngoài hợp âm. Do tính bất ổn định, cứng cỏi đó, khi sử dụng hợp âm sáu bốn, chúng ta cần lưu ý:

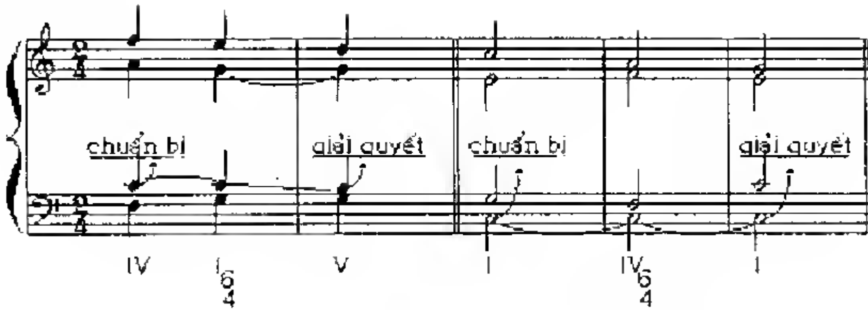
- **Phải chuẩn bị và giải quyết nốt đã tạo ra quãng 4 với bè Basso** (đó là âm nền của hợp âm trong thể trực. Trong ví dụ 207, nốt phải được chuẩn bị và giải quyết là nốt Do).
- **Chỉ sử dụng thể đảo 2 của các hợp** âm bậc Tốt (I, IV, V) trong một số trường hợp sẽ được đề cập đến dưới đây (từ mục IV trở đi).

II. CHUẨN BỊ VÀ GIẢI QUYẾT:

Trong âm nhạc cổ điển, quãng 4 này được chuẩn bị và giải quyết như sau:

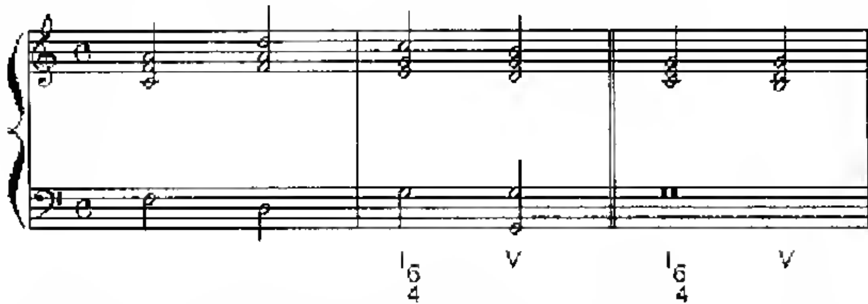
- ***Chuẩn bị:*** Làm sao cho một trong hai nốt tạo quãng 4 là nốt chung. Nói cách khác, nốt tạo quãng 4 cần được nghe trước trong hợp âm đi trước hợp âm sáu bốn.
- ***Giải quyết:*** Nốt chung này cần chuyển động xuống liền bậc hoặc trở thành một nốt có trong hợp âm đi sau.

Ví dụ 208:



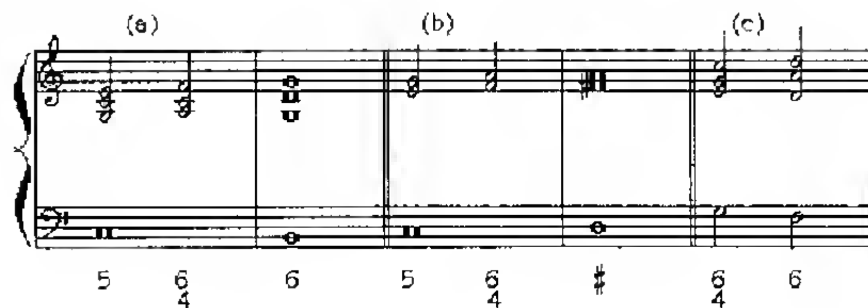
Chỉ có trường hợp ngoại lệ, không cần chuẩn bị (nhưng phải có giải quyết), đó là khi dùng hợp âm sáu bốn ở phách mạnh và trước hợp âm át.

Ví dụ 209:



Trong ví dụ trên, nốt tạo quãng 4 bên trên phải được giải quyết xuống liền bậc một bán cung dị. Nếu một trong hai thành phần tạo ra quãng 4 chuyển động lên hoặc xuống nửa cung dị (ví dụ 210a) hay tốt hơn, nửa cung đồng (ví dụ 210b), hay hơn nữa nếu nốt ở bè dưới cùng trong hợp âm sáu bốn là át âm và chuyển động xuống một cung (ví dụ 210c), đều được xem như đã được giải quyết.

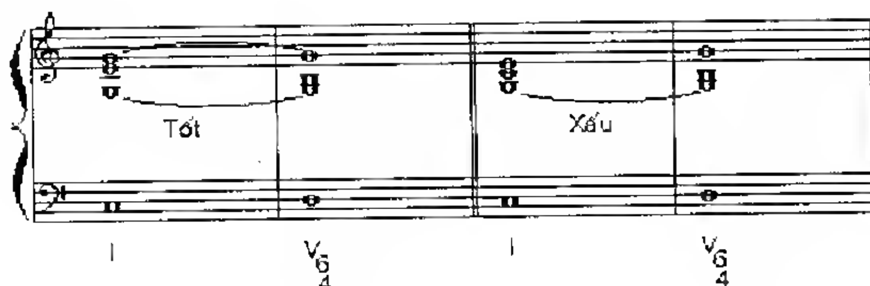
Ví dụ 210:



III.ÂM KÉP:

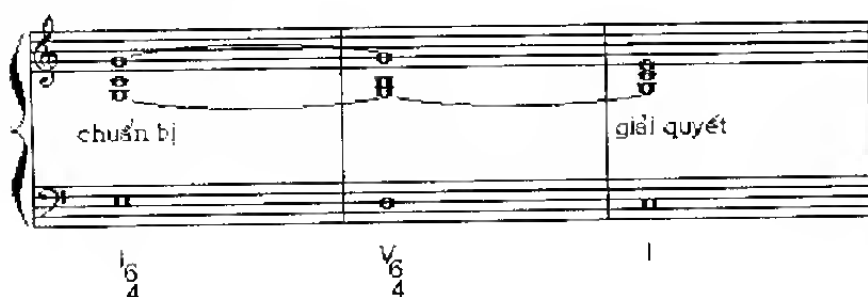
Trong loại hợp âm này, người ta thường kép âm 5 (tức, nốt của bè Basso) vì nó là một nốt không hoạt động và cũng vì nó là âm nền thật sự của một hợp âm ở thể trực. Không kép âm nền (tức, nốt tạo quãng 4 bên trên bè Basso), trừ khi nốt chuẩn bị cũng được kép.

Ví dụ 211:



Trong trường hợp đó, chỉ cần giải quyết một trong hai nốt âm kép.

Ví dụ 212:



IV. NHỮNG TRƯỜNG HỢP SỬ DỤNG:

IV.1. Hợp âm 6/4 kết *(cadential six-fourth chord)*

Người ta thường dùng hợp âm 6/4 của hợp âm chủ (I 6/4) trong các kết thật sự hay kết nửa. Lúc này, hợp âm chủ thể đảo 2 thường được ký hiệu: **K6/4**

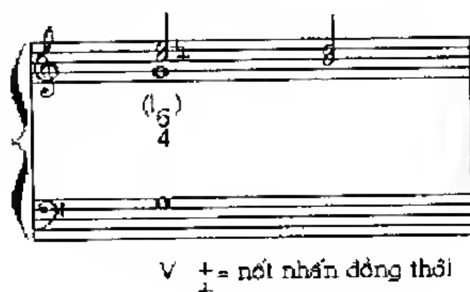
Công thức kết thường gặp:

Kết chính cách: **IV / IV 6 - K 6/4 - V - I**

Kết nửa: **IV / IV 6 – K 6/4 – V**

Ghi chú: Có thể thay hợp âm IV bằng hợp âm II, hoặc VI, thậm chí là I. Thật ra, hợp âm I 6/4 chính là hợp âm át trong đó có hai nốt nhấn, đồng thời là nốt tạo quãng 4 và quãng 6 dẫn về âm 5 và âm 3.

Ví dụ 213:



Hợp âm 6/4 kết được giải quyết về hợp âm át âm, sẽ tạo ra tiết tấu mạnh về yếu. Do đó, nó thường được đặt ngay sau vạch nhịp (nghĩa là ở phách mạnh). Tuy nhiên, không nhất thiết phải đặt ở phách đầu tiên của ô nhịp.

Ví dụ 214: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 2, Nr. 2"*

nốt nhấn

(D-dur) II V IV V_7 I_6 II_6 $K_{6\,4}$ V I

Ví dụ 215: MOZART - *"Sonata, K. 331"*

(A-Dur) VI_7 V_6 I II_6 $K_{6\,4}$ V

Người ta ít dùng hợp âm III và V trước hợp âm 6/4 kết vì như vậy, sẽ tạo ra tiết tấu hòa âm ***mạnh - về - yếu*** (hoặc ***tĩnh***) trước tiết tấu ***mạnh - về – yếu*** của kết.

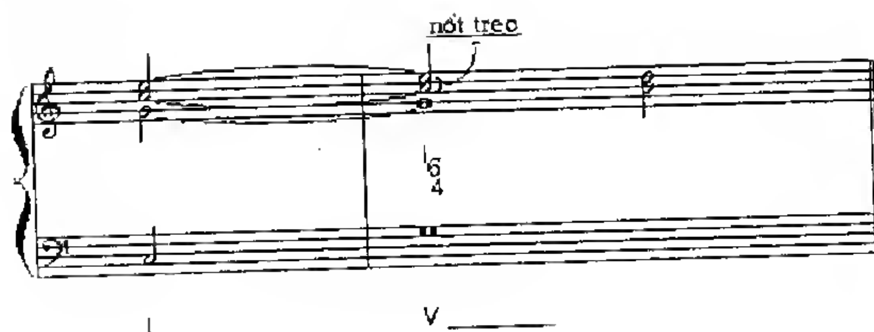
Ví dụ 216:

$(I_{6\,4})$ $(I_{6\,4})$

V ______ VI V ______

Nốt tạo quãng 4 và quãng 6 có thể là nốt treo, thay vì là nốt nhấn. Trong trường hợp này, tiết tấu hòa âm sẽ là ***yếu - về - mạnh*** trong khi đó tiết tấu giai điệu của 2 bè liên quan sẽ là ***mạnh - về - yếu***.

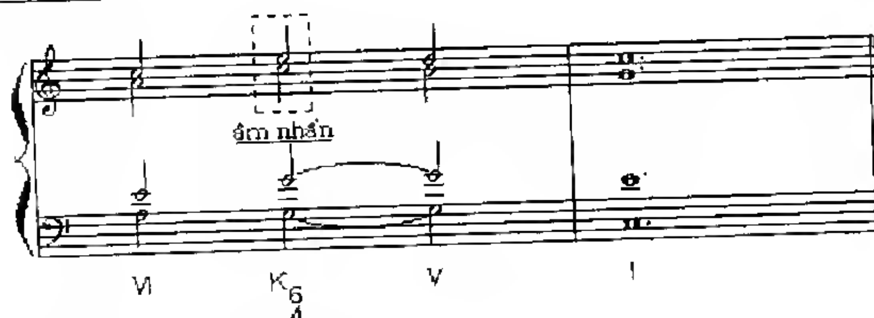
Ví dụ 217:



IV.2. Hợp âm 6/4 nhấn (hay dựa) *(appoggiatura six-fourth chord)*

Như đã phân tích về hợp âm I 6/4 ở phần đầu đoạn IV.1 (xem ví dụ 210), chúng ta thấy có thể sử dụng hợp âm 6/4 như là một hợp âm nhấn.

Ví dụ 218:



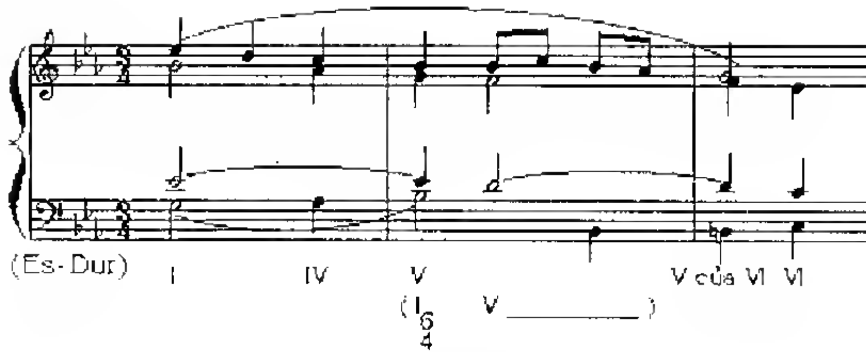
Một liên kết thường gặp khác thuộc loại này là:**IV 6/4 - I**

Ví dụ 219: WEBER - *"Sonata, op. 49"*



Mặc dù hợp âm 6/4 chủ yếu xuất hiện trong các kết, nhưng người ta cũng có thể dùng nó ở bất cứ nơi nào khác trong đoạn nhạc để tạo ra một hiệu quả tiết tấu mạnh. Ấn tượng về kết sẽ không ảnh hưởng lớn cho tác phẩm khi có hợp âm 6/4 xuất hiện sớm, nếu như sau đó giai điệu vẫn liên tục.

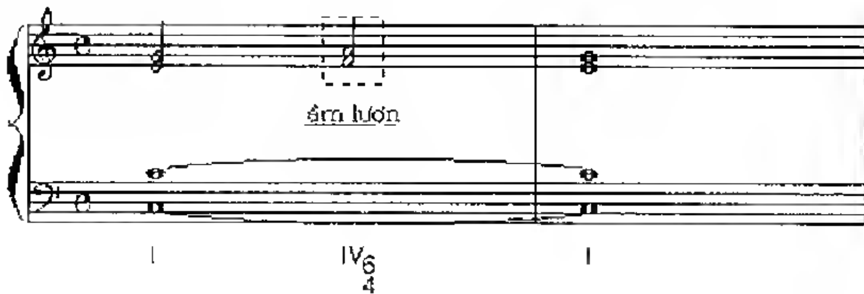
Ví dụ 220:



IV.3. Hợp âm 6/4 lượn (hay thêu) *(auxiliary six-fourth chord, neighboring six-fourth chord)*

Nếu âm nền của hợp âm ba nốt giữ yên trong khi âm quãng 3 và quãng 5 nâng lên một bậc rồi lại trở về vị trí cũ, lúc đó, sẽ có một hợp âm 6/4 xuất hiện. Chúng ta gọi đó là **hợp âm 6/4 lượn**. Loại này khác với loại hợp âm nhấn được đề cập ở mục IV.2 ở chỗ, nó mang tiết phách yếu và quãng 6, quãng 4 phải do một chuyển động đi lên từ dưới. Chúng ta có thể xem nốt quãng 4, quãng 6 này như là những nốt ngoài hợp âm (xem chương 8, mục II.2,) của hợp âm 3 nốt.

Ví dụ 221:



Chúng ta sử dụng loại hợp âm 6/4 này khi 2 hợp âm cách nhau quãng 4 hoặc quãng 5 (như C -F, G - C hay C - G, F - C). Nếu chú ý phân tích ví dụ dưới đây, chúng ta sẽ rút ra được nguyên tắc liên kết cho loại hợp âm này như sau:

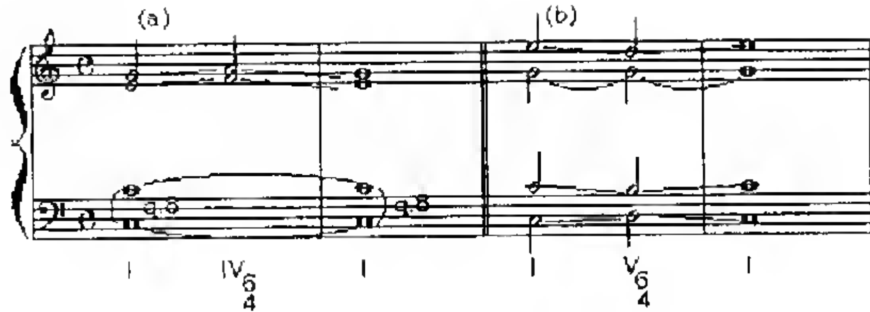
Nguyên tắc 1: **đối với 2 hợp âm cách nhau quãng 4**

- ***Bè Basso và một trong ba bè cách bè Basso một quãng 8 sẽ cùng đứng yên.***
- ***Hai bè còn lại chuyển song song lên rồi xuống liền bậc.*** *(x. Vd 222a)*

Nguyên tắc 2: **đối với 2 hợp âm cách nhau quãng 5**

- ***Bè Basso đi lên rồi xuống liền bậc.***
- ***Một trong 3 bè đứng yên.***
- ***Hai bè còn lại chuyển hành song song xuống rồi lên liên bậc.***

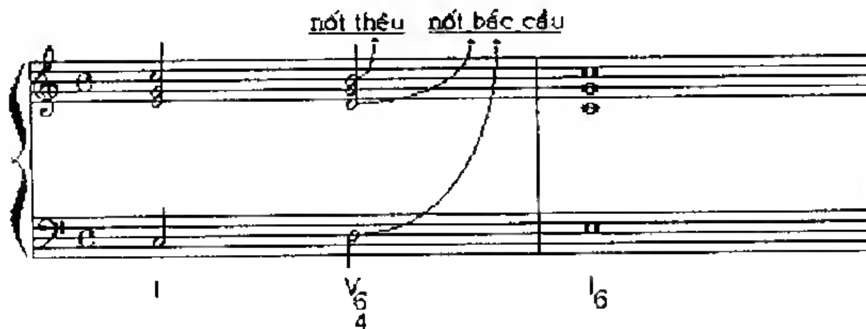
Ví dụ 222:



IV.4. Hợp âm 6/4 bắc cầu (hay lướt) *(passing six-fourth chord)*

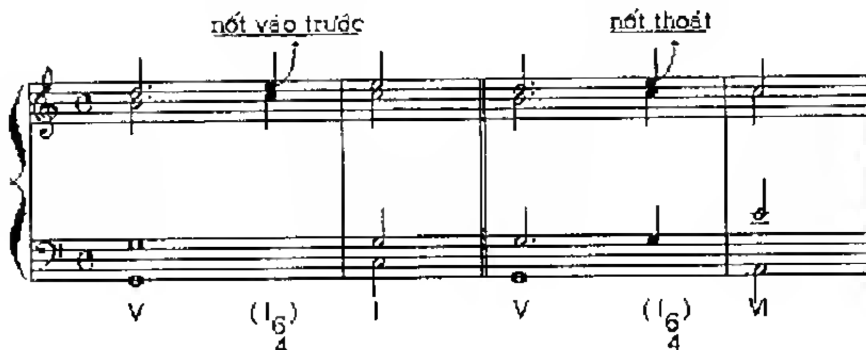
Tên gọi hợp âm bắc cầu (hay lướt) ám chỉ đến bè Basso nhiều hơn là các bè trên. Ở đây, Basso là âm lướt giữa hai âm thường là của cùng một hợp âm ba.

Ví dụ 223:



Hợp âm này thường có tiết phách yếu. Nốt quãng 6 thường là nốt thêu, và âm kép của bè Basso thường là nốt bắc cầu có hướng chuyển động ngược với bè Basso. Còn có một biến dạng khác của loại hợp âm này, xuất phát từ luật đối âm, thường được hiểu như những nhóm nốt ngoài hợp âm. Các nốt này kết hợp lại với nhau không được xem như một hợp âm mà như một nhóm các yếu tố giai điệu.

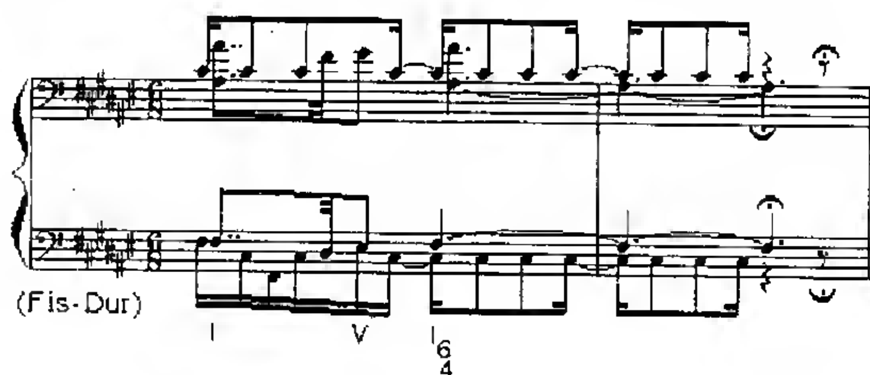
Ví dụ 224:



Đôi khi, các nhà soạn nhạc có khuynh hướng thích "*cảm giác treo* " của hợp âm 6/4 và đã sử dụng chúng để tạo hiệu quả này. SCHUMANN thích kết thúc

bài Romance viết ở cung F# của mình theo cách này, hơn là dùng hợp âm chủ âm thể trực như kiểu kết bình thường.

Ví dụ 225: SCHUMANN - *"Romance, op. 28, Nr. 2"*



Cuối cùng, để tóm tắt, chúng ta cần nhớ, trước khi muốn sử dụng một hợp âm 6/4 phải tự hỏi: ***dùng hợp âm này nhằm mục dích gì***, ngõ hầu chọn trường hợp sử dụng cho thích hợp. ***Không nên dùng liên kết 2 hợp âm 6/4*** và ***chỉ dùng hợp âm 6/4 của ba bậc tốt*** (***I, IV***, và ***V***).

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 10

1. Hãy viết bốn đoạn nhạc ngắn, trong đó có sử dụng các loại hợp âm sáu - bốn khác nhau.

2. Hãy viết bốn phần từ những bè Basso có đánh số sau đây:

a)-

6 6 6 3 6 6 6 6 5
4 4

b)-

6 6 3 6 3 6 6 6 6 6 5
4 4

3. Hòa âm cho các bè Soprano dưới đây với việc sử dụng hợp âm 6 -4 ở những chỗ thích hợp:

a)- Moderato

b)- Andante

4. Hòa âm các bè còn lại cho bè Basso sau đây:

a)- Moderato

b) Adagio

CHƯƠNG 11

TIẾT TẤU HÒA ÂM

I. KHÁI NIỆM:

Giả sử như chúng ta đã hiểu được những quan niệm về **nhịp phách** (meter) và **tiết điệu** (rhythm). Nhịp phách chỉ đơn thuần là ô nhịp. Nhịp phách không có tiết tấu. Nhưng âm nhạc lại thường có một nhịp điệunào đó, nhịp điệu này thường trùng hợp với nhịp phách ở những điểm quan trọng nên chúng ta nghĩ rằng nhịp phách mang tiết tấu. Từ đó, khi nói đến phách mạnh và phách yếu của nhịp, chúng ta quên rằng tiết điệu của âm nhạc có trước, rồi sau đó, người ta mới cố đặt các vạch nhịp vào những điểm tiết tấu được nhấn mạnh. Rõ ràng là, không buộc phách đầu tiên của nhịp phải trùng với điểm nhấn mạnh của tiết tấu.

Vào thế kỷ 18, 19, tác dụng ngược của nhiều ảnh hưởng (nhất là của nhạc khiêu vũ và các hình thức khiêu vũ) đã kết hợp lại với nhau hình thành nên quan niệm về nhịp điệu cân đối (các phách đối xứng tuần hoàn) trong các loại nhạc. Thời kỳ mà chúng ta đang nghiên cứu môn hòa âm này chính là thời kỳ thống trị của vạch nhịp. Các nhà soạn nhạc ở các thế kỷ trước sử dụng những tiết tấu linh động và tự do như trong thi ca, và vào thế kỷ 20 lại có khuynh hướng tìm lại nguyên tắc cấu tạo siêu việt đó của tiết tấu. Nhưng từ BACH đến FRANCK, ta không thể chối bỏ qui luật về tính cân đối của phách và nhịp. Thật khó mà điều hòa các tiết tấu trong ví dụ dưới đây với cách phân loại nhịp phách quen thuộc thành phách mạnh, yếu và yếu hơn.

Ví dụ 226: BACH - *"Sarabande from the 2nd English Suite"*



Ở đây, cũng như trong hầu hết các bản sarabande, phách 2 được nhấn mạnh. Phách 3 hầu như không được nhấn, hiệu quả của nhịp ở phách đầu ngắn theo sau là phách 2 kéo dài gấp đôi.

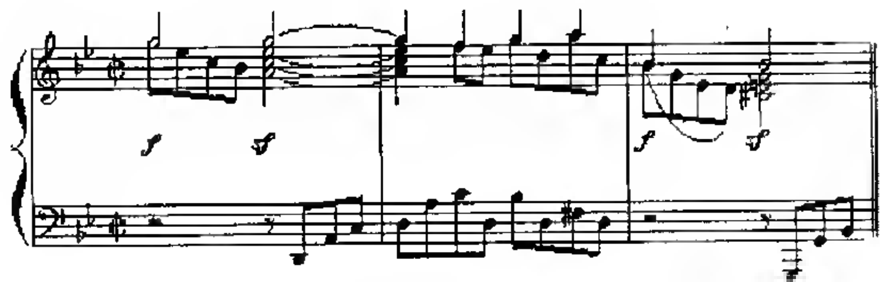
Trong ví dụ dưới đây, chỗ nhấn mạnh duy nhất nằm trên phần tư thứ bốn và 6 nốt móc đơn hình thành giá trị tiết tấu bình quân. MOZART đã ghi dấu riêng *forte* để nhấn mạnh nốt móc đôi.

Ví du 227: MOZART - *"Overture to the Magic Flute"*



Trong ví dụ dưới đây, ở ô nhịp đầu tiên, dấu nhấn mạnh nằm trên phách 2. Ở ô nhịp thứ hai, phách đầu tiên không nhấn gì cả, còn ba phách kia được xem như phách ***không trọng âm*** (anacrusis) chuyển về ô nhịp thứ ba.

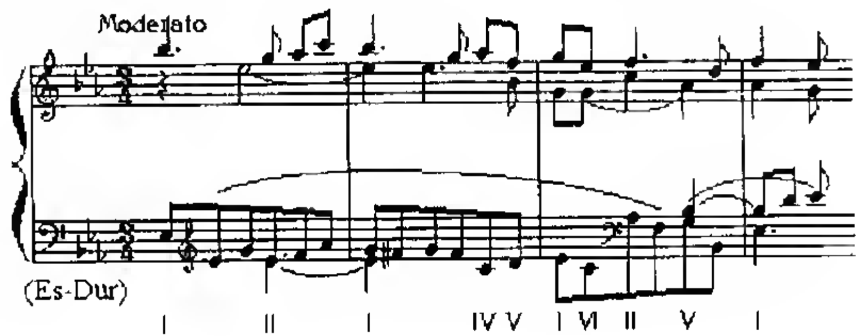
Ví du 228: BRAHMS - *"Carpriccio, op. 116, Nr. 3"*



II. CẤU TẠO TIẾT TẤU CÂU NHẠC:

Tiết tấu của âm nhạc xuất phát từ hai nguồn chính tác động chung đến người nghe, đó là: giai điệu và hòa âm. Khảo sát ví dụ dưới đây, chúng ta sẽ thấy hai loại tiết tấu này.

Ví du 229: BEETHOVEN - *"Sonata,op.31, Nr. 3"*



Ở đây, các tiết tấu giai điệu liên kết với nhau như sau:

Ví dụ 230:



Rõ ràng câu nhạc bốn bè trên có những chỗ nhấn và tiết tấu khác nhau. Xem số La-mã ghi trong phần phân tích hòa âm ở ví dụ 231 như là số biểu thị sự thay đổi trong cách phân bổ âm nền trong câu nhạc, chúng ta có thể viết thành mẫu tiết tấu hòa âm như sau:

Ví dụ 231:



Chúng ta rút ra 2 nhận xét chính sau đây:

a. Dù mẫu tiết tấu hòa âm có khác với những mẫu tiết tấu giai điệu ở các bè nhưng nó vẫn là kết quả của sự kết hợp các bè này. Đây là một bằng chứng rõ rệt cho tình trạng thường xuyên lặp lại sau đây: ***các hợp âm được hình thành do sự chuyển động của các giọng.*** Nhà soạn nhạc có thể bắt đầu với mẫu câu hòa âm và từ đó viết lên các dòng giai điệu. Cách soạn nhạc này làm giai điệu phong phú.

b. Những thay đổi âm nền (để tạo mẫu tiết tấu hòa âm) có thể hoặc không cân đối về thời gian (trường độ) hoặc không cân đối về giá trị tiết tấu. Cả hai quan điểm về tiết tấu hòa âm này (về tính thay đổi âm nền thường xuyên và về đặc tính của sự thay đổi đó) phải được chú ý kỹ càng trong việc nghiên cứu cách hòa âm mà các nhà soạn nhạc đã dùng đến.

III. PHÂN LOẠI TIẾT TẤU:

III.1. Tiết tấu giai điệu

Không cần phải tạo nhiều vẻ khác nhau như trong các mẫu câu trích từ các ví dụ của BEETHOVEN. Sự độc lập giữa dòng tiết tấu với dòng giai điệu thật ra là một cách kiểm tra xem tính đối âm có đạt tốt hay không. Tuy nhiên, âm nhạc không phải lúc nào cũng là đối âm và sự phức tạp trong cấu trúc của nó thay đổi trong một phạm vi rộng lớn. Phác thảo tiết tấu của các bè có thể trùng hợp như

trong trường hợp tiết tấu hòa âm tổng hợp phù hợp với tiết tấu giai điệu, mặc dù không yêu cầu phải phù hợp với nhịp phách.

Ví dụ 232: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 53"*



Ví dụ 233: SCHUMANN - *"Symphony Nr. 1"*



Trong các ví dụ trên dây, bè trên cùng được nghe như một giai diệu. Loại này được gọi là nhạc dòng điệu (homophonic music) để phân biệt với loại nhạc phác điệu (polyphonic music) trong đó hai hay nhiều dòng giai diệu dộc lập được liên kết với nhau theo những quy luật đơn giản. Khi có thêm các thành phần khác lệ thuộc vào một dòng giai diệu, chúng ta có giai diệu và phần nhạc đệm. Phần nhạc đệm thường đệm thường thiếu tính hấp dẫn về tiết tấu, để tránh làm giảm bớt sự nổi bật của giai điệu.

Ví dụ 234: CHOPIN - *"Nocturne, op. 48, Nr. 1"*



Vào những năm cuối thế kỷ 20, một vài nhà soạn nhạc thích dùng lối viết bè phức tạp bằng cách dùng nửa cung đồng, và họ cố tình che đậy phần hòa âm bên dưới mà gia tăng tính dối âm; làm lu mờ và thậm chí xóa bỏ đi cảm giác về

tiến trình hòa âm. Dù là cố ý hay vô tình, điều này càng làm suy yếu đi sức sống nhịp nhàng của âm nhạc. Về mặt cấu tạo một cấu trúc đối âm có sức mạnh vượt trên một nền hòa âm có nhịp điệu rõ ràng, các tác phẩm của J.S. BACH giữ nguyên được những kiểu mẫu hoàn hảo trong suốt giai đoạn này.

Ví dụ 235: J.S.BACH - *"Well-tempered Clavier, I, Fugue Nr. 1"*



III.2. Tiết tấu hòa âm

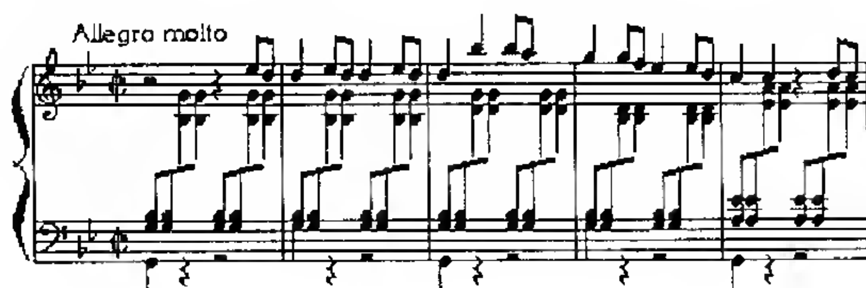
Sự thay đổi thường xuyên và tính nhịp nhàng của sự thay đổi này là hai đặc trưng chính của tiết tấu hòa âm. Khi hòa âm thay đổi quá thường xuyên để tạo nên vẻ bồn chồn, bất ổn và vội vã.

Ví dụ 236: CHOPIN - *"Mazurka, op. 59, Nr. 2"*



Những sự thay đổi hòa âm cách khoảng xa nhau sẽ tạo nên cảm giác về bề rộng và sự nghỉ ngơi.

Ví dụ 237: MOZART - *"G minor Symphony"*



IV. HOÀ ÂM TĨNH – TIÊU CHUẨN NHỊP:

IV.1. Hòa âm tĩnh *(static harmony)*

Đó là những lúc vắng hoàn toàn tiết tấu hòa âm trong suốt cả một số đoạn của tác phẩm. Một trong những ví dụ nổi tiếng nhất về tác dụng này của hòa âm tĩnh là khúc dạo đầu của phần nhạc cho bi kịch "*Das Rheingold*" của WAGNER. Trong đó, hợp âm Eb trưởng được dùng làm phần nền không thay đổi cho toàn bộ khúc dạo đầu gồm 136 nhịp ở hành độ vừa phải.

Hòa âm tĩnh hay sự vắng mặt của tiết tấu hòa âm thường được xem như sự thiếu sót của những nhà soạn nhạc kém tài. Như tất cả những kỹ thuật khác, nó chỉ đạt được thành công khi nào được dùng đúng chỗ.

IV.2. Tiêu chuẩn nhịp *(time value)*

Tính chất nhịp nhàng của sự thay đổi hòa âm chịu ảnh hưởng bởi một số yếu tố, thường đòi hỏi không ít sự tinh tế và cho thấy những khác biệt về quan điểm sáng tác. Đứng đầu trong số các yếu tố có ảnh hưởng đến tính chất tiết tấu của sự thay đổi hòa âm là tác động của nhịp. Tiêu ***chuẩn dài, ngắn*** thường được xem như đồng nghĩa với ***lượng tiết điệu lớn, nhỏ*** và ***mạnh, yếu***.

Ví dụ 238:

mạnh yếu mạnh yếu

Trong ví dụ trên đây, phách mạnh (xuống) và yếu (lên) trong khái niệm về nhịp phách không buộc phải trùng với tiêu chuẩn mạnh (dài) và yếu (ngắn) trong hòa âm. Việc áp dụng nguyên tắc về tiêu chuẩn dài, ngắn cho các hợp âm có cùng âm nền sẽ tạo nên tiết tấu, tuy nhiên không nên lầm lẫn với tiết tấu hòa âm.

Ví dụ 239: BEETHOVEN - *"Symphony Nr. 7"*

Allegretto

p

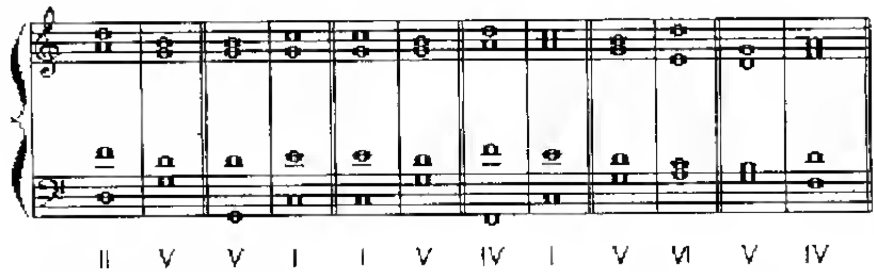
(a-moll) Tiết tấu hòa âm

V. TIẾN TRÌNH MẠNH VÀ YẾU:

V.1. Định nghĩa

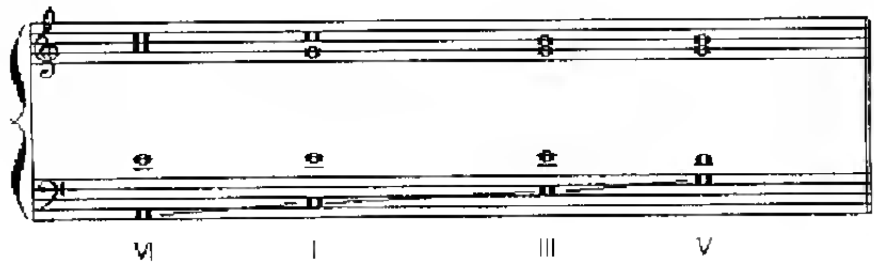
Một tiến trình được gọi là mạnh khi nó tạo nên cảm giác yếu (nhẹ) chuyển đến mạnh (nặng nề). Với cách dùng vạch nhịp, chúng ta có thể nói rằng một vạch nhịp có thể được đặt ngay giữa hai hợp âm của một tiến trình mạnh. Nói chung, những tiến trình có âm nền định âm chuyển quãng 4, quãng 5 hay quãng 2 được xem là những **tiến trình mạnh**.

Ví dụ 240:



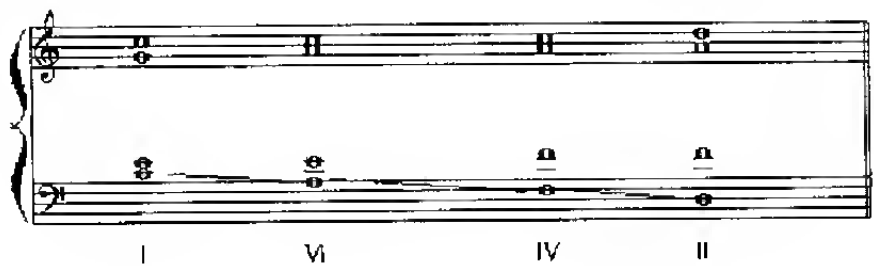
Một tiến trình yếu có âm nền chuyển hành lên một quãng 3, nó tạo ra cảm giác tiết tấu từ mạnh về yếu. Vạch nhịp thường không đặt giữa hai hợp âm của một tiến trình yếu.

Ví dụ 241:



Các tiến trình có âm nền chuyển hành xuống một quãng 3 không nhất định là tiến trình yếu hay mạnh.

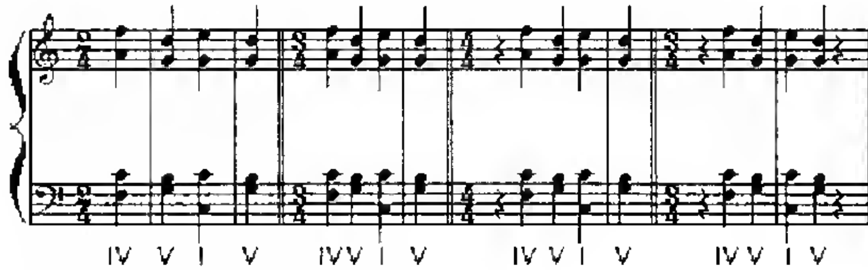
Ví dụ 242:



V.2. Tính chất

1) Khi có nhiều hợp âm liên kết với nhau, chúng ta cần lưu ý rằng **một tiến trình mạnh sẽ có thể trở thành yếu khi đi với những tiến trình mạnh khác**. Ví dụ sau đây cho thấy những nhóm tiến trình như vậy.

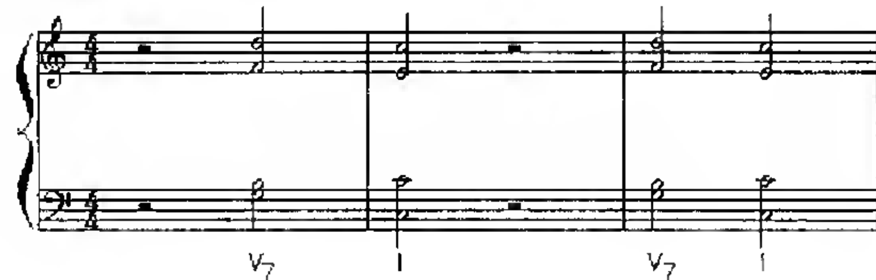
Ví dụ 243:



2) **Tính nghịch âm** *(dissonance)*

Về nguyên tắc, sự nghịch âm chính là đối âm (counter-point) và là một yếu tố quan trọng trong chuyển động. Hợp âm nghịch và cách giải quyết của nó có thể bao gồm cả tiến trình yếu lẫn mạnh.

Ví dụ 244:



3) **Những ký hiệu sắc thái** *(dynamic indications)*

Dĩ nhiên, những từ chỉ dẫn về sắc thái như: crescendo (mạnh dần), decrescendo (nhẹ dần), sforzando (nhấn), v.v... không phải là yếu tố của tiết tấu hòa âm. Công dụng của chúng thường là để củng cố và làm nổi bật cảm giác tiết tấu tự nhiên tồn tại trong âm nhạc; mặc dù đôi khi vì một mục đích diễn tả đặc biệt, nhà soạn nhạc có thể dùng chúng với ý nghĩa ngược lại.

Ví dụ 245: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 31, Nr. 3"*



Trong ví dụ trên, mặc dù hợp âm thứ hai là hợp âm 7 át (V 7), nhưng do nằm ở thể đảo và ở vị trí để tạo ra xu hướng về hợp âm chủ, bè Soprano và Basso vẫn được coi như âm bắc cầu, còn bè Alto như âm thêu. Chúng ta để ý thấy BEETHOVEN đã biểu thị âm sắc hầu như khác thường: hợp âm ở phách mạnh lại được diễn với âm sắc nhẹ (*p*), hợp âm ở phách yếu lại được nhấn mạnh (*sfz*).

4) **Đảo phách** *(syncopation)*

Có bốn cách thực hiện đảo phách trong hòa âm:

1. Dòng giai điệu chính được đảo phách trong khi tiết tấu hay nhịp điệu hòa âm diễn ra không có đảo phách.

Ví dụ 246: SCHUBERT - *"Quartet, op. 29"*



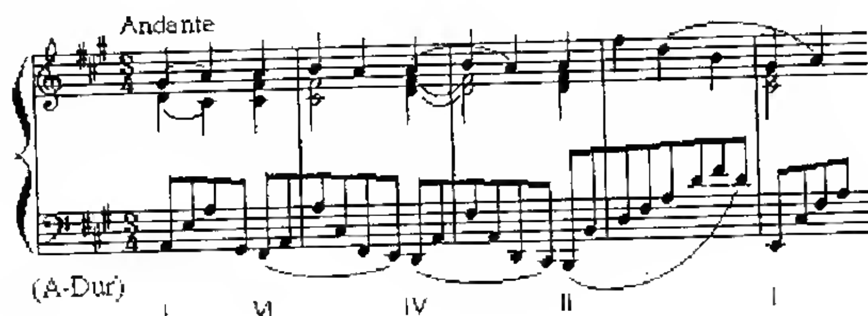
2. Nhịp điệu có thể không nghe thấy được trên thực tế nhưng có thể vẫn có bằng cách loại suy, so sánh với những nhịp đi trước.

Ví dụ 247: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 101"*



3. Cả hai tiết tấu hòa âm và tiết tấu giai điệu có thể được đảo phách dựa trên một nhịp điệu đã được thiết lập trước đó mà không được nghe cùng lúc đó.

Ví dụ 248: BRAHMS - *"Intermezzo, op. 118, Nr. 2"*



4. Tiết tấu hòa âm có thể được đảo phách, trong khi tiết tấu của giai điệu vẫn tiếp diễn đi theo nhịp điệu đã được thiết lập.

Ví dụ 249: CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 4"*

Largo

(e-moll) IV II V

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 11

1. Cấu tạo một câu nhạc ngắn gồm khoảng 4 nhịp (với nhịp 4 phách), dùng các hợp âm 3 nốt thể trực, theo các hướng dẫn dưới đây:

   a. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 1 hòa âm.
   b. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 2 hòa âm.
   c. Mỗi nhịp chỉ sử dụng 3 hòa âm, chia thành các giá trị thời gian khác nhau.
   d. Mỗi nhịp sử dụng 4 hòa âm.

2. Sắp xếp các dãy hợp âm sau vào trong câu nhạc với chú ý đặc biệt đến sự bố trí các tiến trình yếu và mạnh.

   a. (Es-Dur): IV - II - V - III - VI - I - IV - V - I
   b. (a-moll): II - V - I - VI - IV - II - V - I

CHƯƠNG 12

CHUYỂN ĐIỆU
(MODULATION)

I. KHÁI NIỆM – MỘT SỐ ĐỊNH NGHĨA:

I.1. Khái niệm về chuyển điệu

Các nhà soạn nhạc gần như đều quan niệm rằng nên tránh giữ nguyên một bộ khóa trải suốt tác phẩm (dù dài hay ngắn), xét về mặt thẩm mỹ.

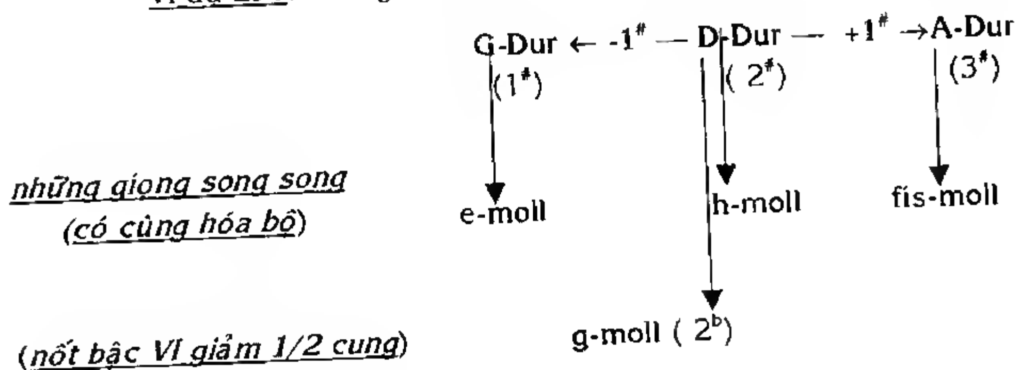
Phương pháp chuyển điệu, nghĩa là *thay đổi bộ khóa (giọng)*, là một trong những phương cách quan trọng nhất để đạt được sự thay đổi trong tính đồng nhất của tác phẩm âm nhạc. Thay đổi bộ khóa có nghĩa là thay đổi giọng chính sang một giọng khác có tương quan gần hoặc xa, hoặc thật xa lạ với nó. Việc chuyển điệu ảnh hưởng đến tinh thần các tác phẩm qua ba giai đoạn. Đầu tiên, người ta làm nổi bật một giọng cho người nghe. Sau đó, vào một lúc nào đó, nhà soạn nhạc thay đổi giọng chính của tác phẩm. Cuối cùng, người nghe nhận ra được sự thay đổ. ấy và người ta làm nổi bật giọng mới này lên.

I.2. Điệu tính họ hàng cấp I *(neighboring keys)*

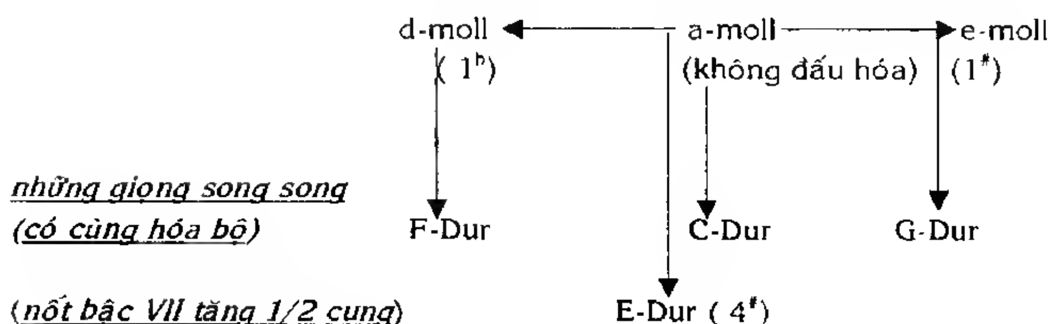
Trong nhạc lý cơ bản, chúng ta đã biết những ***thang âm được gọi là gần (hay tương cận) với một thang âm chính khi hợp âm bậc I của chúng có trong thang âm chính***. Trên thực tế, ***những thang âm gần có bột khóa hơn kém nhau một dấu hóa***. Người ta gọi các thang âm gần này là các ***điệu tính họ hàng cấp I***.

Như vậy, mỗi điệu tính (dù trưởng hay thứ) sẽ có năm điệu tính gần, và do việc sử dụng điệu tính trưởng hoà âm (nốt bậc VI giảm 1/2 cung) và điệu tính thứ hòa âm (bậc VII tăng 1/2 cung) chúng ta sẽ có thêm điệu tính gần thứ 6 cho mỗi điệu tính chính.

Ví dụ 250: *Thang âm D-Dur (Ré trưởng) có các thang âm gần là:*



Thang âm a-moll (La thứ) có các thang âm gần là:



I.3. Điệu tính xa *(remote keys)*

Ngược lại, những **điệu tình xa** là những điệu tính mà ***hợp âm bậc I của nó không có trong điệu tính chính, nhưng ít nhất có một hợp âm chung nào dó*** (có thể là hợp âm tự nhiên hay nhân tạo). Những hợp âm nay sẽ được sử dụng làm ***bản lề để chuyển điệu***. trên thực tế, ***những điệu tính xa có hóa bộ cách nhau từ 2 đến 5 dấu hóa.***

I.4. Điệu tính xa lạ *(strange keys)*

Điệu tính xa lạ lá những thang âm ***không có hợp âm nào chung.***

I.5. Hợp âm bản lề *(pivot keys)*

Một hợp âm vừa có mặt trong thang âm này, vừa là thành phần của thang âm kia được gọi là hợp âm bản lề để chuyển điệu giữa hai thang âm ấy với nhau.

Ví dụ 251:

Dm *vừa là hợp âm bậc II trong thang âm (C-Dur) vừa là hợp âm bậc IV trong trang âm (a-moll).*

I.6. Nốt chuyển điệu

Muốn chuyển điệu từ một điệu tính A sang một điệu tính B, thường người ta phải cho ***nghe trước nốt đặc biệt có trong thang âm B. Nốt đặc biệt này gọi là nốt chuyển điệu.*** Đây là những nốt giúp ta phân biệt giữa hai thang âm này với nhau.

Ví dụ 252:

Để chuyển giữa giọng ***C-Dur*** *và* ***d-moll****, ta chú ý: thang âm d-moll có* ***2 nốt đặc biệt là Do thăng, Si giáng*** *được dùng làm nốt chuyển điệu.*

II. PHÂN LOẠI:

II.1. Phân loại theo cách chuyển

II.1.1. *Chuyển giọng* (*tonal modulation*)

Chuyển giọng là thay đổi từ thang âm này sang thang âm khác mà không đổi điệu thức (trưởng hay thứ).

Ví dụ 253:

Từ thang âm	*G-Dur*	*chuyển sang*	*D-Dur*
hay từ thang âm	*d-moll*	*chuyển sang*	*a-moll*

II.1.2. *Chuyển điệu thức* (*modal modulation*)

Chuyển điệu thức là thay đổi từ điệu thức này sang điệu thức khác mà không đổi thang âm (cung).

Ví dụ 254:

*Từ thức Trưởng **(A-Dur)** chuyển sang thức thứ **(a-moll)**, hay từ **(c-moll)** chuyển sang **(C-Dur)**.*

II.1.3. *Chuyển giọng và điệu thức*

Đó là vừa chuyển đổi thang âm vừa chuyển sang điệu thức khác.

Ví dụ 255:

*Từ **(C-Dur)** chuyển sang **(a-moll)**, hay từ **(a-moll)** chuyển sang **(F-Dur)**.*

II.2. Phân loại theo thời gian

II.2.1. *Chuyển điệu tạm thời (ly điệu)*

Khi đoạn chuyển ngắn, không cần đến vạch kép (double bar), không cần đổi bộ khóa, không thực hiện với kết hòa âm, mà chỉ ghi những dấu hóa bất thường cần thiết, chúng ta có **chuyển điệu tạm thời** hay **ly điệu**.

Ví dụ 256:

C-Dur — a-moll — — G-Dur — — C-Dur —

II.2.3. *Chuyển điệu vĩnh viễn*

Khi đoạn chuyển dài, được thực hiện với giai kết hoặc có sự thay đổi bột khóa sau vạch kép (mặc dù sau đó có thể trở về âm thể cũ).

Ví dụ 257:



III. CHUYỂN ĐIỆU HỌ HÀNG CẤP I:

III.1. Kỹ thuật chuyển trực tiếp

Chúng ta có thể chuyển sang thể mới mà *không cần sự chuẩn bị trước*. Thật ra, cách chuyển này không mang rõ tính chuyển điệu lắm, mà chỉ có tính liên kết các hợp âm trong nội bộ thang âm mà thôi.

Ví dụ 258: MOZART - *"Sonata in F-Dur"*



III.2. Kỹ thuật chuyển gián tiếp

Được gọi là chuyển gián tiếp, khi chúng ta ***sử dụng một hợp âm bản lề***, nghĩa là một hợp âm chung cho cả hai giọng (giọng ban đầu và giọng mới chuyển đến). Chúng ta quan sát và phân tích ví dụ sau đây:

Ví dụ 259: BACH - *"French suite Nr. 3, Menuet"*



Sơ đồ hòa âm của ví dụ trên như sau:



(h-moll) I V I V I V | I *(h-moll):* IV
(D-Dur): II V I V I

Phân tích ví dụ trên chúng ta thấy: Chuyển điệu đi lên một quãng 3 thứ, từ một giọng thứ đến giọng trưởng song song. Liên kết I - V được lặp lại nhiều lần. Vì liên kết này chưa đủ để xác định thang âm chính là (h-moll). Hợp âm bản lề là bậc IV, được coi là hợp âm II của giọng (D-Dur) và dẫn đến bậc V của giọng mới.

Ví dụ 260: BEETHOVEN - *"Quartet, op.18, No 3"*



Sơ đồ liên kết hòa âm:



Trong ví dụ trên đây, việc chuyển điệu được tiến hành lên một quãng 3 trưởng. Liên kết II- V - I củng cố thêm giọng (D-Dur). Hợp âm bản lề là bậc VI của điệu trưởng và cũng chính là bậc IV của giọng thứ: (fis-moll). Sau đó là liên kết IV - V - I của thang âm mới.

Qua hai ví dụ này, chúng ta đã thấy việc chuyển điệu gián tiếp được thực hiện qua trung gian một hợp âm bản lề, là hợp âm chung cho cả hai thang âm. Trong việc chọn lựa và sử dụng hợp âm bản lề, cần lưu ý các điểm sau đây:

1. ***Không nên dùng hợp âm bậc I của thang âm mới làm hợp âm bản lề để chuyển điệu.***

Ví dụ, khi muốn chuyển điệu từ thang âm D-Dur sang thang âm e-moll, chúng ta không nên dùng hợp âm bản lề là e-moll (mi - sol - si). Vì như vậy, chưa tạo được cho người nghe cảm giác chuyển điệu do chưa cho nghe được nốt đặc biệt của thang âm sau (nốt chuyển điệu), trong trường hợp âm này là nốt Do bình và Ré thăng.

2. ***Ưu tiên dùng hợp âm IV hoặc II của thang âm mới*** (thang âm sẽ được chuyển đến) ***làm hợp âm bản lề.***

3. Nếu vì lý do nào đó không thể dùng hợp âm IV hoặc II để chuyển tiếp được, chúng ta ***lần lượt dùng các hợp âm V, VII, III, VI của thang âm mới làm hợp âm bản lề.***

4. ***Liên kết sau các hợp âm bản lề.***

Nếu hợp âm bản lề là hợp âm IV hoặc II của thang âm mới, thì sau đó dùng hợp âm V hoặc VII của thang âm mới. Nếu hợp âm bản lề là hợp âm V của thang âm mới, thì sau đó dùng hợp âm V 7 hoặc V 9. Nếu hợp âm bản lề là hợp âm III hay VI của thang âm mới, thì sau đó dùng liên kết IV - V.

5. Khi chuyển điệu từ một ***điệu trưởng sang giọng bậc IV thứ***, hoặc từ ***điệu thứ sang điệu tính bậc V trưởng***, lúc đó ***hợp âm bản lề là hợp âm nhân tạo của điệu tính mới.***

Ví dụ, khi chuyển từ giọng C-Dur sang f-moll, hợp âm bản lề là B dim (gồm có: si bình - rê - fa). Đây là hợp âm IV nhân tạo của giọng f-moll (do việc nốt bậc IV tăng nửa cung thành si bình) và là hợp âm VII của giọng C-Dur. Khi chuyển điệu từ f-moll sang C-Dur, hợp âm bản lề là Fm (fa - la b - do), đây là

hợp âm IV nhân tạo của giọng C-Dur (do việc nốt bậc VI giảm nửa cung thành la b) và là hợp âm I của thang âm giọng f-moll.

6. *Công thức chuyển điệu*

Hợp âm bản lề được liên kết theo sau bằng một hoặc hai hợp âm khác sẽ tạo nên một công thức chuyển điệu (như đã nói ở đặc điểm 4). Nguyên tắc tạo nên công thức chuyển điệu là làm sao có thể nghe được những nốt đặc biệt. Sau công thức này, người ta thường dùng hợp âm I của thang âm mới. Tuy nhiên, đây không phải là điều thiết yếu, vì dù có dùng bậc I hay không người nghe cũng đã biết dòng nhạc được chuyển sang thang âm nào. Trên thực tế, trong công thức chuyển điệu nên dùng hợp âm V7, V9 (vì chứa nốt đặc biệt của thang âm mới) và ở thể đảo (để việc chuyển điệu được êm, nhẹ).

7. *Việc chuyển điệu gần thường xảy ra ở khoảng giữa câu nhạc.*

IV. CHUYỂN ĐIỆU XA:

IV.1. Chuyển điệu đột ngột

Là việc chuyển điệu sang một thang âm xa nhưng không có sự chuẩn bị cần thiết. Để chuyển đột ngột, các nhà soạn nhạc quốc tế đã áp dụng những kỹ thuật dưới đây:

IV.1.1. Kỹ thuật dùng nốt chung

Ví dụ 261: MOZART - *"Sonate in F - Allegro"*

nốt chung

(Ab7) (Dm7)

Trong ví dụ trên đây, nốt *Do* là ***nốt chung*** dùng cho việc chuyển điệu từ giọng As-Dur (4 dấu giáng ở bộ khóa) sang giọng d-moll (1 dấu giáng ở bộ khóa).

IV.1.2. Kỹ thuật dùng nét nhạc chuyển tiếp

Ở đây, các nhạc sĩ dùng một vài ô nhịp để chuẩn bị trước cho việc chuyển điệu sang thang âm mới. chúng ta gọi những ô nhịp ấy là nét nhạc chuyển tiếp. Cách dùng này thường gặp trong các đoạn recitative (hát nói).

Ví dụ 262: MOZART "Sonate in F"



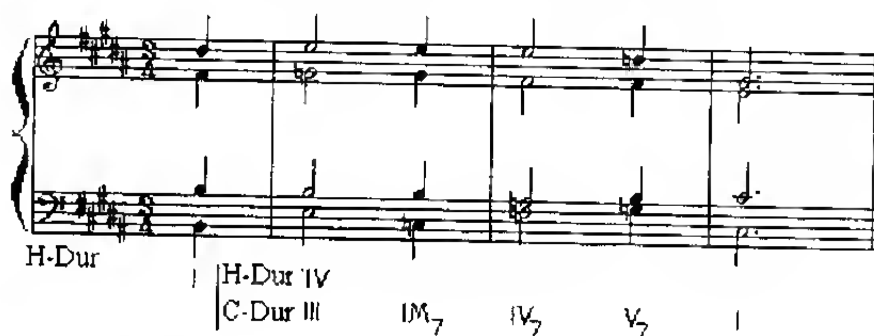
IV.1.3. Kỹ thuật chấm dứt đoạn nhạc cũ

Trong kỹ thuật này, người ta dùng kết hòa âm để chấm dứt đoạn nhạc viết trên thang âm cũ để chuyển thẳng sang thang âm mới, thường là bậc IV, V của thang âm cũ. Ví dụ: chấm dứt thang âm F-Dur bằng một kết hoàn toàn chính cách để chuyển sang thang âm B-Dur (bậc IV của thang âm F-Dur).

IV.2. Chuyển điệu có chuẩn bị bằng hợp âm bản lề

Như chúng ta đã biết, thang âm xa là thang âm mà bậc I của nó không có trong thang âm chính, nhưng ít nhất có một bậc khác có nằm trong thang âm chính. Tuy nhiên, trong trường hợp không có bậc nào nằm trong thang âm chính cả thì khi chuyển điệu, chúng ta phải nghĩ đến việc dùng thang âm nhân tạo. Hợp âm bản lề có thể được thành lập trên thang âm nhân tạo này.

Ví dụ 263:



Trong ví dụ trên đây, hợp âm bậc IV của thang âm chính (H-Dur) là hợp âm nhân tạo (Em thay vì E với nốt bậc VI giảm nửa cung). Nó đã được dùng làm hợp âm bản lề chuyển điệu sang thang âm mới (C-Dur).

IV.3. Chuyển điệu bằng hợp âm 7 giảm

Chúng ta sẽ khảo sát kỹ về hợp âm 7 giảm ở chương 15. Đây là một cách chuyển điệu được các nhạc sĩ dùng rất nhiều. Nguyên tắc là, *dùng hợp âm 7 giảm*

(7 dim) để chuyển đến thang âm mới ***cách thang âm chính một bán cung dị*** (có thể ở thức trưởng hoặc thứ). Chúng ta quan sát ví dụ dưới đây:

Ví dụ 264: MOZART - *"Allegro - Sonate in F"*



Trên đây, chúng ta thấy có chuyển điệu từ thang âm (D-Dur) sang (c-moll). Tác giả chuẩn bị bằng cách dùng hợp âm B^7dim để chuyển về thang âm cách nó một bán cung dị (là c-moll). Ngoài ra, chúng ta cũng có thể dùng hợp âm B^7dim để chuyển về thang âm C-Dur.

IV.4. Chuyển điệu bằng kết tránh biến hóa

Kết tránh (V - VI) được biến hóa bằng cách giảm bậc VI xuống nửa cung đồng và dùng dạng thức trưởng V -> (VI Trưởng)^b. Ví dụ, thay vì G -> Am, ta dùng G -> A^b (hay A^b7).

Ví dụ 265: MOZART - *"Sonate in F-Dur"*



IV.5. Chuyển điệu theo lối Saint - Saeens[1]

Nguyên tắc chuyển điệu như sau:

- Di chuyển thang âm chính cụ thể là nốt chủ âm lên một quãng 6 thứ để có được thang âm mới.
- Hạ xuống một trong hai nốt chung của hai hợp âm bậc I (ở hai thang âm) xuống 1/2 cung.

---

[1] Camille Saint-Saens: nhà soạn nhạc người Pháp, sinh năm 1835 tại Paris, chết năm 1921 tại Alger. Ông đã du lịch rất nhiều nơi, thậm chí đã đến vùng đất Côn đảo của Việt Nam. Ông là người có đóng góp lớn cho nền âm nhạc Pháp đầu thế kỷ 19 và cũng là một nhà giáo dục âm nhạc đã soạn bộ sách **"Hòa âm và Giai điệu"** ***(Harmonie et Mélodie)***

Trong ví dụ dưới đây, chúng ta quan sát cách thể hiện nguyên tắc trên để chuyển điệu từ giọng C-Dur sang As-Dur.

Ví dụ 266:

Chúng ta thấy bậc I của thang âm cũ ở thể nguyên vị thì khi chuyển sang điệu theo lối **Saint - saeens** sẽ thành bậc I của thang âm mới nhưng ở thể đảo 1.

1 (thang âm cũ) -> I 6 (thang âm mới)

Thật ra, lối chuyển điệu này tương tự với lối chuyển điệu bằng kết tránh biến hóa (xem IV.4).

IV.6. Chuyển điệu bằng cách dùng một loạt hợp âm cách quãng 5 đúng

Trong phần nhạc lý căn bản, chúng ta đã đề cập đến cách chuyển điệu này. Xin nhắc lại qua ví dụ sau:

Ví dụ 267:

C7 -> F7 -> B7 -> E7 -> ...

quãng 5 Đ

Ví dụ 268:

V. CHUYỂN ĐIỆU THẬT XA:

Trong trường hợp này, chỉ có thể sử dụng lối chuyển điệu gián tiếp. Chúng ta chia ra hai trường hợp sau:

V.1. Thang âm chính có dấu (#) ở bộ khoá

Kỹ thuật chuyển điệu:

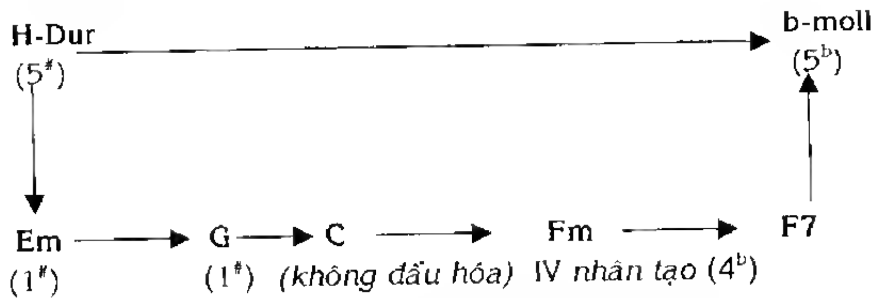
Dùng thức trưởng, chuyển về bậc IV nhân tạo để giảm bớt dấu #, rồi theo những cách chuyển cung bình thường đã biết.

Ví dụ 269:

Chuyển điệu từ **BM** -> **B^b m**

($5^{\#}$) -> (5^b)

Sơ đồ chuyển điệu:



Chúng ta còn có thể dùng cách chuyển bằng giọng đẳng âm (đồng cung):

BM → **Fis-Dur** → **as-moll** = **b-moll**

($5^{\#}$) *chuyển điệu gần* ($6^{\#}$) *chuyển điệu gần* ($7^{\#}$) *chính là* (5^b)

Ở đây, thang âm ais-moll chính là thang âm đồng cung với b-moll.

V.2. Thang âm chính có dấu *(b)* ở bộ khoá

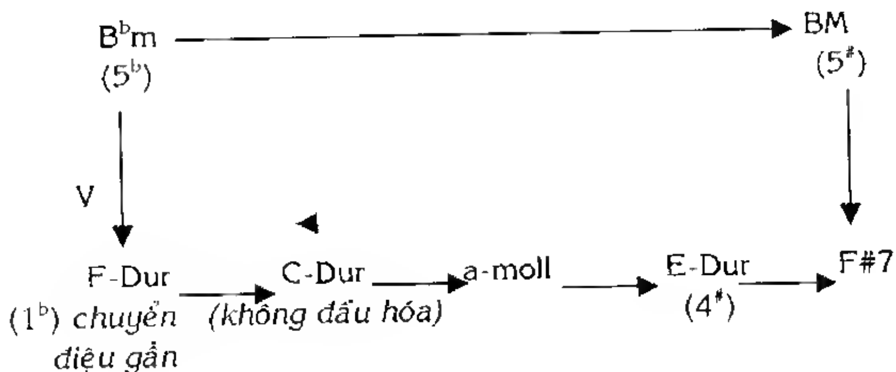
Kỹ thuật chuyển điệu:

Dùng điệu thức thứ, chuyển về bậc V để loại bớt các dấu giáng.

Ví dụ 270:

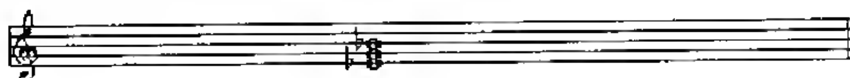
Chuyển điệu từ **Des-Dur** sang **H-Dur**.

Ta dùng sơ chuyển điệu sau đây:

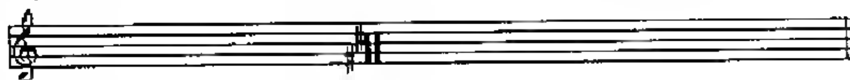


BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 12

1. Hãy xác định hợp âm ba nốt dưới đây là hợp âm bậc mấy, trong những thang âm nào? Dùng số La-mã để ký hiệu cho hợp âm.



2. Hãy dùng hợp âm ba nốt dưới đây như một hợp âm bản lề cho nhiều chuyển điệu thích hợp.



3. Viết bằng số La Mã sơ đồ của một câu chuyển điệu trong mỗi trường hợp sau đây. Chỉ dùng hợp âm 3 nốt:

   a. Hợp âm bản lề là bậc II của thang âm mới.
   b. Hợp âm bản lề là bậc V của thang âm chính.
   c. Chuyển điệu đến thang âm mới, nằm trên thang âm chính quãng 4 đúng.
   d. Chuyển điệu đến thang âm mới, nằm trên thang âm chính một quãng 3 thứ.

4.

   a. Phân tích hòa âm câu nhạc dưới đây của SCHUMANN.
   b. Hãy viết sơ đồ hòa âm và mẫu tiết tấu của hòa âm của câu nhạc.
   c. Thành lập sơ đồ hòa âm bằng cách thể hiện trên 4 bè.
   d. Dùng mẫu câu hòa âm để thành lập một câu mới khác với câu chính.

SCHUMANN - *"Album for the Young, op. 68, Nr. 17"*



5. Viết hòa âm bốn bè cho các câu nhạc có sơ đồ như sau:

a. (c-moll) 2/2 VI IV II V I
| III IV II V I

b. (Es-Dur) 3/4 I V I IV II V
| IV I IV V I

c. (B-Dur) 4/4 V VI II V I VI
| II VI IV V I

CHƯƠNG 13

HÒA ÂM MỘT BÈ CHO SẴN

I. KHÁI NIỆM:

Mục tiêu cuối cùng của việc nghiên cứu hòa âm không phải nhằm đạt được khả năng hòa âm các giai điệu có sẵn. Đó thật ra chỉ là một việc phụ của môn hòa âm. Trừ những trường hợp riêng biệt, nhạc sĩ ít khi được yêu cầu trang bị hòa âm cho một giai điệu có sẵn. Việc hòa âm một giai điệu có sẵn phải được xem như một phương tiện hơn là mục đích. Nhiệm vụ của một bài tập hòa âm là làm rõ nét các nguyên tắc được rút ra từ kinh nghiệm thực tế dựa trên các chất liệu có sẵn. Đến một mức nào đó, chúng ta không nên chỉ dừng lại ở việc hòa âm cho một giai điệu có sẵn, mà phải có những bút pháp biến hóa để giải quyết các vấn đề được đặt ra với tư cách một nhà soạn nhạc.

Trong khi còn đang làm việc trên những chương sách này, chúng ta nên nhớ rằng tất cả những bài tập gần như là các giai điệu đã có sẵn một cơ sở hòa âm. Chúng ta chỉ việc thêm thắt các bè vào, không phải tìm tòi xem một giai điệu đã cho có được những yếu tố để có thể hòa âm hay không.

Một điều khác cần phải được hiểu rõ là, dù cho bè Soprano cho sẵn là một giai điệu của MOZART đi nữa, vẫn không thể cho rằng cách hòa âm như của tác giả là duy nhất đúng, chúng ta vẫn có thể chọn một lối sắp xếp hòa âm khác. Không thể có một kiểu "bài giải" cho cácbài tập hòaâm được. ***Bất cứ một giai điệu nào đều có thể có nhiều cách chọn lựa hợp âm cho nó***. Chúng ta tạm chia ra hai trường hợp để khảo sát:

1. **Hòa âm một dòng ca cho sẵn** - nghĩa là với một bè Soprano được cho trước, dưới đó chúng ta đặt các hợp âm thích hợp, trong đó có mang nốt nằm ở bè Soprano.

2. **Hòa âm một bè trầm cho sẵn** - nghĩa là với một bè Basso được cho trước, chúng ta đặt trên đó một hợp âm có mang âm nằm ở bè Basso.

II. HÒA ÂM MỘT DÒNG CA CHO SẴN:

II.1. Phân tích giai điệu

Để có được những hợp âm thích hợp, chúng ta cần cố gắng thực hiện việc phân tích hòa âm cho giai điệu một cách tối đa nhất - nghĩa là đưa ra nhiều lối viết có khả năng được đúng đến nhất. Vấn đề đầu tiên đối với chúng ta đó là *giọng*. Có một vài giai điệu tự bản thân không nói rõ lên được nó thuộc vào bộ khóa và điệu thức nào, mặc dù chúng ta giới hạn chỉ dùng các hợp âm ba nốt ở thể trực.

Ví dụ 271:

a) (C-Dur) V I IV VI III IV V

b) (G-Dur) I IV VI V IV I V I

c) (e-moll) I VI I IV II V (VII) I

Trong ví dụ trên đây, chỉ với một dòng ca, chúng ta thấy có 3 lối hòa âm trên 3 thang âm khác nhau. Việc xác định bộ khóa nào thích hợp nhất tùy thuộc vào kết. Ở đây có hai loại kết: IV - V (ví dụ 271 a) và V - I (ví dụ 271 b, c). Nốt cuối cùng của dòng ca ở ví dụ trên là ***âm át*** trong thang âm Do Trưởng, ***âm chủ*** trong thang âm Sol Trưởng, và là ***trung âm*** trong thang âm Mí thứ. Chúng ta loại bỏ những điệu thức mang một hay nhiều dấu giáng vì nốt ***Si*** trong dòng ca là ***Si tự nhiên.*** Chúng ta cũng loại bỏ những điệu thức mang hai dấu thăng trở lên vì có nốt ***Do tự nhiên*** trong dòng ca. Dòng ca trên không có nốt ***Fa***, vì vậy có thể chọn

những bộ khóa có dấu thăng ở ***fa*** hoặc không có (***fa tự nhiên***). Trong kiểu hòa âm với thang âm ***e-moll*** (271 c), hợp âm ba nốt cảm âm (VII) được dùng cho nốt ***La*** ở bè Soprano sau hợp âm bậc V đã làm rõ nét tính át của kết hơn lối hòa âm bằng thang âm ***G-Dur*** (271 b).

II.2. Bước nhảy giai điệu

a. Khi giai điệu chuyển động cách bậc với quãng lớn (lớn hơn quãng 3), tốt nhất nên dùng cùng một hợp âm để hóa âm cho cả hai nốt của quãng này.

Ví dụ 272:

(G-Dur) I V

b. Tuy nhiên, nếu bước nhảy lớn của giai điệu xảy ra vào lúc tiết tấu hòa âm đi từ yếu sang mạnh, chúng ta nên thay đổi âm nền của các hợp âm. Nói cách khác, hợp âm cuối ô nhịp trước thường phải khác hợp âm đầu ô nhịp sau.

Ví dụ 273:

(G-Dur) I V VI IV V

Gặp những trường hợp như trên, chúng ta nên sắp xếp lại sao cho đừng có sự thay đổi âm nền với bước nhảy lớn ngang qua vạch nhịp. Với giai điệu và hòa âm như trong ví dụ 273, chúng ta sắp xếp lại như sau:

Ví dụ 274:

(G-Dur) I V VI IV V

II.3. Nốt ngân dài

a. Khi dòng ca có sự lặp lại một nốt nhạc nhiều lần, hoặc ngân dài nốt nhạc ấy, nên có sự thay đổi hợp âm thường xuyên. Nói cách khác, chúng ta xem nốt lặp lại ấy như nốt chung cho các hợp âm khác nhau.

Ví dụ 275:

(G-Dur) I VI IV V III VI V

b. Dĩ nhiên, chúng ta có thể cho giai điệu chuyển động ở các bè khác nhau mà không thay đổi âm nền nhiều lần, như thế có lẽ thích hợp hơn.

Ví dụ 276:

(G-Dur) IV V V

II.4. Lựa chọn hợp âm

a. Sau khi đã quyết định dùng thang âm nào để hòa âm, chúng ta nên có một dự kiến về sơ đồ hòa âm bao gồm các hợp âm lặp lại theo một chu kỳ nào đó. Để dễ theo dõi, chúng ta dùng chữ số La Mã để đánh số các hợp âm sẽ được dùng đến. Với mỗi nốt của dòng ca cho sẵn, chúng ta có thể chọn ba hợp âm 3 nốt tương ứng. Nốt cho sẵn có thể là âm nền, âm 3 hay âm 5 của các hợp âm đó.

Ví dụ 277:

âm nền âm 3 âm 5

Áp dụng vào dòng ca cho sẵn dưới dây, chúng ta có được 3 sơ đồ hòa âm.

Ví dụ 278:

(h-moll)

Sơ đồ 1	V	IV	II	I	III	IV	II	VII	I
Sơ đồ 2	III	II	VI	VI	I	II	VII	V	VI
Sơ đồ 3	I	VII	V	IV	VI	VII	V	III	IV

b. Trong ô nhịp cuối cùng của câu nhạc trên đây, chúng ta có thể loại bỏ ngay hợp âm bậc VI, và bậc IV bởi vì chúng ta muốn kết thúc câu nhạc bằng bậc V hoặc I. Do việc giữ lại hợp âm bậc I (trong sơ đồ I), nên giai kết sẽ là một giai kết chính thức, vì thế, chúng ta phải chọn hợp âm bậc V (trong sơ đồ 2, ô nhịp thứ 5) đi trước bậc I. Hợp âm bậc VII không thể là hợp âm thay thế tốt cho bậc V được vì sẽ đưa tới việc kép cảm âm, hợp âm bậc III cũng thế, nên trong ô nhịp thứ 5, chúng ta loại bỏ hợp âm bậc VII (trong sơ đồ 1, 2) bậc III (sơ đồ 3) và trong ô nhịp thứ 4 - sơ đồ 3; ô nhịp thứ 2, sơ đồ 2, 3 chúng ta cũng bỏ các hợp âm bậc VII. Ở ô nhịp thứ 2, hợp âm bậc II trong sơ đồ 1 dễ đưa tới quãng 8 song song nếu theo sau nó là hợp âm âm I, vì vậy nó cũng nên được bỏ đi. Vậy sau khi loại bỏ các hợp âm không phù hợp như những phân tích trên đây, dòng ca trong ví dụ 278 sẽ còn lại các sơ đồ hòa âm như sau:

Ví dụ 279:

(h-moll)

Sơ đồ 1	V	IV	/	I	/	IV	II	/	I
Sơ đồ 2	III	II	/	VI	I	II	/	V	/
Sơ đồ 3	I	/	V	/	VI	/	V	/	/

Vì mở đầu câu và kết câu nên dùng hợp âm bậc I, vậy trong ô nhịp thứ nhất, chúng ta giữ lại hợp âm I (của sơ đồ 3). Trong ô nhịp 3, sơ đồ 2 cho chúng ta liên kết V - VI, đây là một sự thay đổi tốt tránh lặp lại liên kết V - I nhiều lần, nên ta chọn liên kết này. Trong ô nhịp 4, cả hai hợp âm IV và II đều có thể được dùng để hòa âm cho cùng một nốt của dòng ca. Riêng trong ô nhịp 5, vì đang ở trong giai kết nên chung ta sử dụng hợp âm bậc V (sơ đồ 2, 3) cho cả ô nhịp. Với những phân tích trên đây, cuối cùng chúng ta có kết quả bước đầu của việc hòa âm là có bè Basso như sau:

Ví dụ 280:

(h-moll) I IV V VI IV II V I

(hay II)

c. Sau cùng, để viết hai bè còn lại, chúng ta cần để ý đến các qui luật về âm kép, việc đổi thế, tránh những quãng 5, quãng 8 song song để có được các liên kết êm, thuận nhất. Chúng ta quan sát ví dụ 281 sau đây (đã được thêm hai bè còn lại vào ví dụ 280).

Ví dụ 281:



II.5. Phân chia câu

Giai điệu có thể gồm nhiều câu, trừ khi nó là một câu đơn giản dùng để thực tập hoặc được trích ra từ một đoạn nhạc nào đó. Vấn đề xác định vị trí của các giai kết thường là dựa vào một chỗ nghỉ hay điểm dừng của dòng giai điệu.

Ví dụ 282:



Trong một số trường hợp, giai điệu không được phân câu một cách rõ rệt mà có khi gần như mơ hồ; lúc đó, nhiệm vụ của hòa âm là làm rõ cách chấm câu bằng cách dùng một công thức kết - tốt nhất là kết nửa - hoặc bằng cách sắp xếp tiết tấu hóa âm để củng cố kết hòa âm. Trong ví dụ sau đây, mới thoạt nhìn chúng ta sẽ dễ chấm câu tại nốt *Sol* (ô nhịp thứ 5 của giai điệu) do trường độ của nốt này được kéo dài hơn. Và như vậy, chúng ta sẽ sử dụng một giai kết chính thức tại đây. Thực ra, điều này không thích hợp bằng cách chia câu tại ô nhịp thứ 4 và trong suốt nhịp này ta dùng hợp âm át (D), còn nốt *Sol* được coi như nằm trong nhịp bắt đầu của câu thứ hai.

Ví dụ 283:



III. HOÀ ÂM VỚI BÈ TRẦM CHO SẴN:

III.1. Khái niệm

Bè trầm là bè thấp nhất của phần hòa âm. Một bè trầm cho sẵn thường chỉ gặp trong các bài tập hóa âm. Trong thực tế, chúng ta ít gặp dịp phải hóa âm trên một bè trầm (Basso) cho sẵn. Trong các bài tập hòa âm, khi ở dưới các nốt của

bè trầm cho sẵn không có ghi số Ả-rập nào, chúng ta tự động hiểu rằng nốt của bè trầm đó là âm nền của hóa âm bên trên (hợp âm ở thể trực).

III.2. Một vài điểm cần lưu ý

1. Khi hòa âm với bè trầm cho sẵn, chúng ta cần lưu ý tạo cho được một dòng ca uyển chuyển, lưu loát. Để đạt được điều này, chúng ta nên nhớ:

a) Đừng để dòng ca (bè Soprano) mang quá nhiều nốt nhạc ngân dài qua nhiều ô nhịp. Các nốt ngân dài này (nốt chung) nên đặt ở hai bè giữa.

b) Nếu bè trầm là những nốt nhạc ngân dài, lúc bấy giờ có nhiều thuận lợi để tạo nên một dòng ca chuyển hành liên tục.

c) Nên thường xuyên chuyển hành liền bậc hoặc với quãng 3.

d) Nếu một hợp âm được dùng nhiều lần, nên thay đổi vị trí khác nhau nhiều hơn (vị trí 3, 5, 8).

2. Trong dòng ca trên bè trầm cho sẵn xuất hiện nốt cảm âm, phải ưu tiên cho chuyển động từ cảm âm về âm chủ để dòng ca được lưu loát.

IV. KẾT LUẬN:

Những nội dung được trình bày trong chương này là một phần quan trọng trong kỹ thuật hóa âm. Chúng ta cần nghiên cứu kỹ để có được sự chủ động trong việc dùng các liên kết hóa âm. Hóa âm là một khoa học vì có những luật lệ rõ ràng, qui luật nghiêm túc nhưng đồng thời cũng là một nghệ thuật trong đó sự tự do sáng tạo của người nghệ sĩ được tôn trọng.

Có người đã khuyên các chúng ta của mình (sau khi nắm được các qui luật hóa âm) lời này: "***Bạn hãy quên hết tất cả đi và hãy trở thành chính bạn***". Điều này có phần nào hợp lý khi muốn nói đến sự tự do của người sáng tác trước những luật lệ nghiêm túc của môn hóa âm.

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 13

1. Hòa âm các giai điệu bè Soprano sau đây bằng cách dùng các hợp âm 3 nốt ở thể trực.

a)

b)

c)

d)

2. Thêm ba bè trên cho các bè Basso dưới đây:

a)

b)

c)

d)

CHƯƠNG 14

HỢP ÂM QUÃNG 7 ÁT ÂM

I. SỰ HÌNH THÀNH HỢP ÂM QUÃNG 7 ÁT:

I.1. Lịch sử hình thành

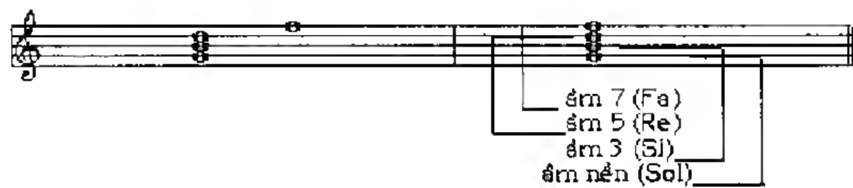
Trong một thời gian dài trước đây, hợp âm ba nốt đã hoàn toàn đáp ứng những nhu cầu hòa âm của các nhà soạn nhạc. Nhưng vào cuối thời kỳ phục hưng và đầu thời kỳ Baroque, việc tìm kiếm một phương tiện diễn đạt mới mang sắc thái cá biệt và có tính bi kịch hơn đã gợi nên sự mong muốn có một ngôn ngữ hòa âm phát triển rộng hơn. Người ta bắt đầu dùng rộng rãi một hợp âm mới - ***hợp âm quãng 7 át âm***, hay ***hợp âm 7 át***, ký hiệu: V^7 - gồm có 4 nốt khác nhau của thang âm. Nó xuất hiện rõ rệt nhất trong các madrigal[1] và nhạc opera của Monteverdi[2] và tác động mạnh vào các nhạc sĩ như một hòa âm có hiệu quả rộng lớn.

I.2. Thành lập

1) Hợp âm V^7được thành lập bằng cách thêm một quãng 3 thứ vào hợp âm át (ba nốt).

V + quãng 3 thứ V^7

Ví dụ 284:



Tuy nhiên, nguồn gốc chính của hợp âm V^7 lại không phải từ cách thành lập này. Lần đầu tiên, âm 7 (nốt tạo quãng 7 thứ trên âm nền) xuất hiện như thành phần của một hợp âm được dùng làm nốt bắc cầu (âm lướt) nằm sau âm 5 trong

[1] Một thể loại nhạc thơ xuất hiện vào thế kỷ 14 và được phát triển mạnh tại Ý vào thế kỷ 16.

[2] Claudio MONTEVERDI (1567-1643) nhà soạn nhạc người Ý, sinh tại Crémone, chết tại Venise

chuyển động xuống. Một ví dụ sớm nhất được thấy trong các tác phẩm của **JOSQUIN PRÉS**[3].

Ví dụ 285: JOSQUIN DES PRÉS - *"Benedicte opera omnia Domine"*

(a) (b) (c) (d)

(F-Dur) V V_7

Bè Soprano diễn âm (âm nền của hợp âm bậc V) ở vị trí *(a)*. Khi chuyển động xuống, nó tạo thành hợp âm quãng 7 ở vị trí *(b)* và được nhấn mạnh một lần nữa ở vị trí *(c)*. Nốt quãng 7 còn xuất hiện như nốt bắc cầu (âm lướt) ở bè Alto, vị trí *(d)*. Do cách chuyển động liền bậc xuống như thế, sự xuất hiện âm quãng 7 trở nên bớt căng thẳng và giảm được tính nghịch âm của nó.

2) Trong ví dụ dưới đây, chúng ta thấy mặc dù giữ vai trò nốt tạo thành hợp âm quãng 7 nhưng âm 7 vẫn mang nhiều tính giai điệu hơn, ở đây, nó được sử dụng như một nốt treo.

Ví dụ 286:

nốt treo

(C-Dur) IV V_7 I V_7 I

I.3. Chiều chuyển động của các âm

1) *Giữa âm 7 âm nền*

Tính nghịch âm giữa âm nền và âm 7 tạo nên một sự căng thẳng, được giảm bớt đi khi âm quãng 7 chuyển động liền bậc xuống âm quãng 6.

---

[3] nhà soạn nhạc đa âm vĩ đại người Pháp, sinh vào khoảng năm 1449 tại Beaurevoir, chết tại Condé-sur-l'Escaut năm 1521. Ông đã để lại một lượng tác phẩm âm nhạc đồ sộ gồm 22 bộ đại lễ (missa) viết cho 5, 6, 7 giọng; 129 khúc motet, ca vãn (hymne) và Thánh vịnh (psalme), 86 nhạc phẩm ngoài tôn giáo.

Ví dụ 287:



2) *Giữa âm 7 và âm 3*

Giữa âm 7 và âm 3 cũng tạo nên sự căng thẳng lớn hơn do có quãng 4 tăng hoặc 5 giảm tùy theo vị trí các âm ("ma quỷ trong âm nhạc" - *diabolus in musica*).

Ví dụ 288:



Quãng này thường có khuynh hướng chuyển động theo hướng đẩy xa ra hoặc kéo lại gần.

Ví dụ 289:



Do những đặc tính chuyển động trên đây, hợp âm 7 át mang nhiều năng lực tạo nên cấu trúc hợp âm, và được xem như là hợp âm năng động nhất.

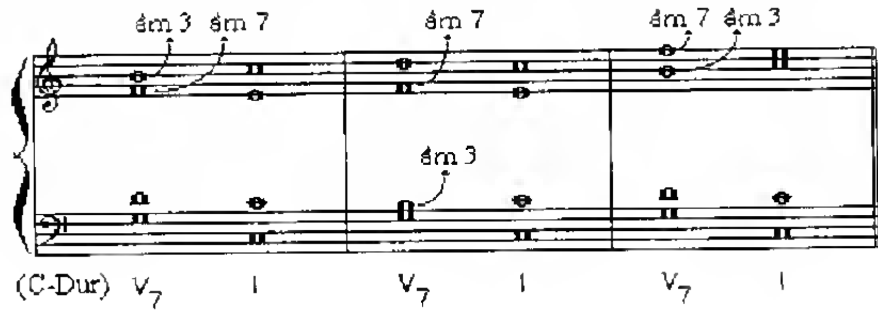
II. GIẢI QUYẾT HỢP ÂM V7:

II.1. Giải quyết bình thường

1) Thông thường, hợp âm V7 được giải quyết về hợp âm I (bậc I thể trực), với các âm chuyển động như sau:

+ Âm 7: Chuyển động liền bậc xuống âm 3 của hợp âm I.
+ Âm 3: Chuyển động lên âm chủ của hợp âm I.
+ Âm 5: Có khuynh hướng đi xuống (thường đi liền bậc về âm chủ).

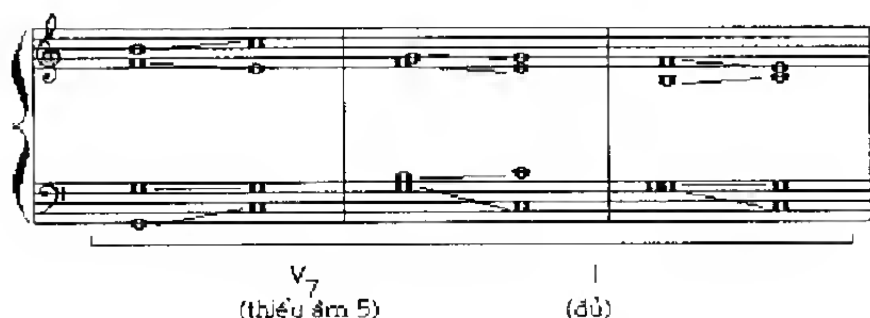
Ví dụ 290: *Hợp âm V7 ở các vị trí khác nhau với giải quyết về hợp âm I*



Qua ví dụ trên chúng ta nhận thấy *hợp âm* V7 (với đủ các thành phần) khi chuyển động theo qui tắc đã nêu sẽ được giải quyết về hợp âm bậc I thiếu âm 5.

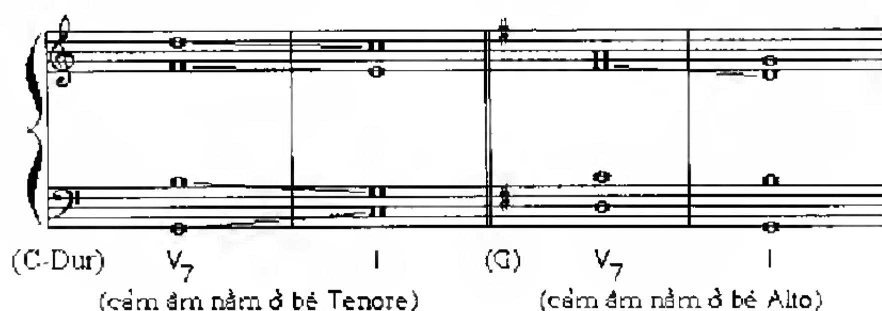
.*2)* Với một *hợp âm* V7 thiếu một thành phần nào đó, khuynh hướng giải quyết lại thường đưa về *hợp âm bậc I đủ*..

Ví dụ 291:



Ngoại lệ, nếu âm của hợp âm V^7 (tức nốt cảm âm của âm giai đang khảo sát) nằm ở bè Alto hoặc Tenore, chúng ta có thể cho *chuyển động cách bậc xuống âm 5* của hợp âm bậc I để có hợp âm I đủ.

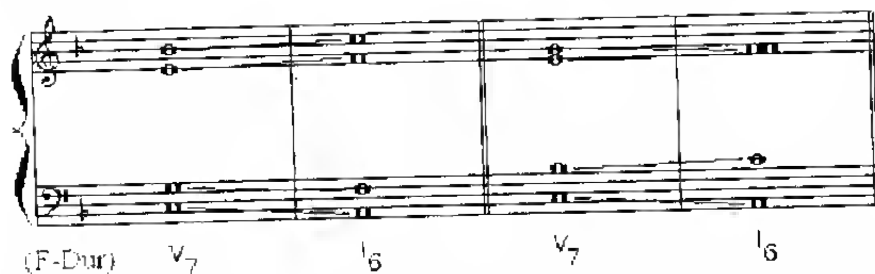
Ví dụ 292:



3) Trong trường hợp hợp âm quãng 7 át âm giải quyết về hợp âm I ở thể đảo một (I_6), chúng ta cần lưu ý:

.• Âm 7 không thể giải quyết bình thường vì sẽ chịu ảnh hưởng của quãng 8 thuận về âm bậc III (mặc dù có bè trên liền bậc). Nó thường chuyển động lên đến âm 5 của hợp âm I6. Như vậy sẽ có quãng 5 thuận và rơi vào các giải quyết không đúng đối với trường hợp một quãng 5 giảm (xem ví dụ 289, mục I.3 - quãng 5 giảm thường có khuynh hướng chuyển động kéo lại gần). Trong ví dụ dưới dây, giữa 2 bè Soprano và Alto là một chuyển động quãng 5 giảm về quãng 5 đúng (đẩy ra xa) (xem ví dụ 293 a). Trừ phi, quãng này xuất hiện ở thể đảo của nó để thành một quãng 4 tăng, thì lại đúng với cách giải quyết bình thường (quãng 4 tăng có khuynh hướng chuyển động đẩy ra xa - xem Ví dụ 286 và Ví dụ 293 b).

Ví dụ 293:



• Cách giải quyết này không phải là không phổ biến, nó được xem như là một biến thể của cách giải quyết bình thường.

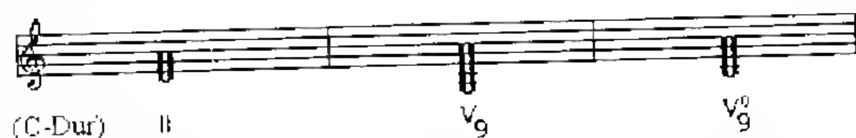
II.2. Giải quyết bất thường

Các trường hợp *giải quyết hợp âm* V^7 *về các bậc khác ngoài hợp âm bậc I*, đều được xem là *giải quyết bất thường*.

II.2.1. Giải quyết về hợp âm bậc II

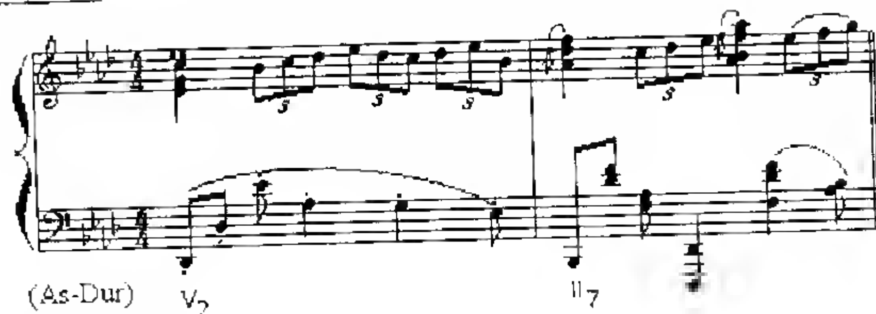
Hợp âm bậc II gần giống với hợp âm V_{9M} về thành phần cấu tạo, nó trùng với trường hợp hợp âm V_{9M} bỏ âm nền (V^0_{9M}) (xem chương 16, "*Hợp âm quãng 9 Trưởng thiếu*").

Ví dụ 294:



Vì vậy khi giải quyết V^7 về II, tác dụng sẽ yếu ớt. Lúc đó hợp âm V^7 gần như là hợp âm chung của II và V_{9M}. Trong ví dụ sau đây, để tránh tính yếu ớt và làm nổi bật liên kết hơn, tác giả sử dụng thêm quãng 7 trên hợp âm II.

Ví dụ 295: BRAHMS - *"Intermezzo, op. 76, Nr. 3"*



Thông thường, các nhạc sĩ hay cho nốt quãng 7 (của hợp âm V^7) tăng lên nửa cung để biến hợp âm bậc II trở thành hợp âm át (V) của bậc V và sử dụng hợp âm mới này ở dạng thiếu âm nền (ký hiệu V^0).

Công thức thường gặp:

V^7 ⟶ V của (V)

Thay vì dùng liên kết: V^7 -> II

Ví dụ 296: MOZART - *"Sonata K. 533"*

Allegro

p f

(C-Dur) I_6 V_7 V_6^0 của V

II.2.2. Giải quyết về hợp âm bậc III

Các hợp âm trên bậc II của thang âm có khuynh hướng ít độc lập khi được liên kết với hợp âm át âm. Trong thang âm trưởng, liên kết V^7 - III tạo cho người nghe cảm giác về nốt ngoài hợp âm V^7 hơn là việc giải quyết âm 7 (ví dụ 297a). Trong thang âm thứ, người ta ít dùng cách giải quyết V^7 - III này (ví dụ 297b).

Ví dụ 297:

V_7 III V_2 III V_7 III

(a) (b)

Đôi khi, âm 3 hoặc âm 7, thậm chí ngay cả âm nền (của hợp âm V^7) được biến đổi bằng cách mang thêm các dấu hóa để trở thành thành phần của một hợp âm mới, tạo thêm một cảm giác mới lạ. Hợp âm mới này thường là V^7 của VI.

Công thức thường gặp: V^7 ⟶ V^7 của (VI)

thay vì: V^7 -> III

Ví dụ 298: BEETHOVEN - "Quartet, op. 18, No 1"

(F-Dur) V V_7của VI VI

II.2.3. Giải quyết về hợp âm bậc IV

Trong trường giải quết về IV, âm 7 được kéo dài (vì là nốt chung giữa V^7 và IV) hay lặp lại. Nếu cả hai hợp âm đều ở thể trực, nốt cảm âm sẽ nằm ở hai bè giữa để tránh liên hệ quãng tam âm.

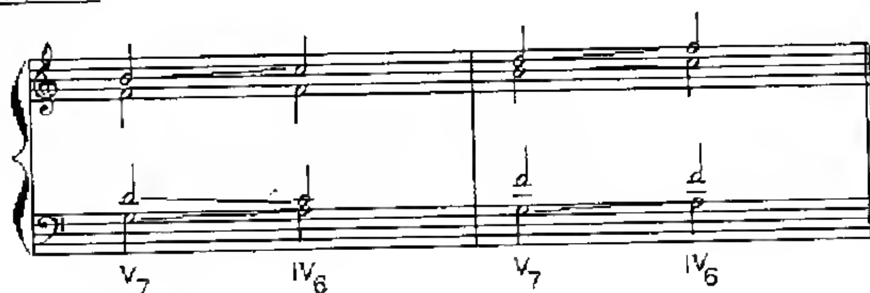
Ví dụ 299: CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 17"*



Chúng ta thường gặp: $V^7 \longrightarrow IV^6$

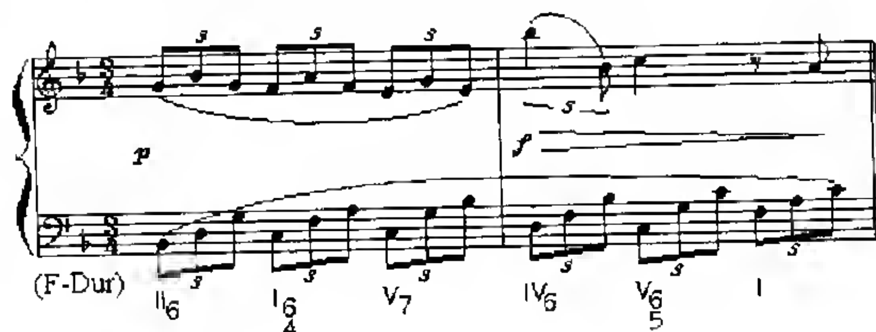
Thể đảo một của hợp âm IV cho phép chúng ta lựa chọn kép âm chủ hay âm hạ át (IV).

Ví dụ 300:



Ví dụ 301: MOZART - *"Sonata. K 279"*

Chúng ta còn có thể gặp trường hợp âm 3 (của V^7) bị biến dạng bởi các dấu hóa để trở thành thành phần của một hợp âm mới: V^7 của IV. Lúc đó âm 5 (tức cảm âm) sẽ chuyển động xuống nửa cung.



Ví dụ 302:



Chúng ta cần chú ý: *khi có hai hợp âm quãng 7 đi gần nhau, một trong hai thường thiếu một thành phần nào đó để kép âm nền (thường là thiếu âm 5).*

Các thể đảo của hợp âm quãng 7 hầu như luôn ở dạng thiếu thành phần.

II.2.4. Giải quyết về hợp âm bậc VI

Chúng ta quan sát ví dụ dưới dây:

Ví dụ 303: MENDELSSOHN - *"Andante, op. 82"*



Cảm âm di chuyển đến âm chủ để nhấn mạnh hóa bộ. Âm 7 của hợp âm V^7 được giải quyết xuống như bình thường để kép ở âm 3 của hợp âm VI. Thông thường trong liên kết này, hợp âm V^7 gồm cả âm 5, bởi vì hợp âm V^7 không đầy đủ sẽ gây bất tiện trong liên kết với VI như chúng ta thấy dưới dây.

Ví dụ 304:



Đây là trường hợp giải quyết bất thường phổ biến nhất của V^7, cần nhớ trong liên kết này (V^7 - VI) hợp âm VI thường được kép âm 3.

Ví dụ 305: MOZART - "Fantasy, K. 397"



II.2.5. Hợp âm 7 át phụ (secondary dominant chord)

a) Khái niệm

Trước khi giải quyết hợp âm V^7 về hợp âm I (giải quyết bình thường) hay về một hợp âm bậc nào khác (giải quyết bất thường), chúng ta chuyển đến hợp âm át của các bậc đó. Hợp âm át này được gọi là ***hợp âm 7 át phụ***.

V^7 ⟶ V^7 của (VI) ⟶ VI

b) Một số nguyên tắc

Khi dùng hợp âm 7 át phụ, chúng ta cần nắm những nguyên tắc sau đây:

Nguyên tắc 1:

Bất cứ bậc nào trong âm đều có thể dùng hợp âm bậc V (V^7 hay V^0_9) của nó đi trước.

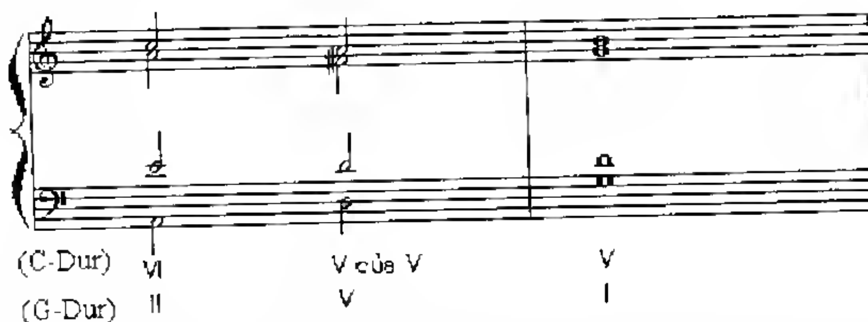
Nguyên tắc 2:

Hợp âm bậc V của bậc nào phải được giải quyết về bậc đó.

Nguyên tắc 3:

Nên chuẩn bị hợp âm 7 át phụ bằng một hợp âm bản lề.

Ví dụ 306:



Trong ví dụ trên, hợp âm Am là hợp âm chung của hai thang âm (C-Dur) và (G-Dur) nên được dùng làm hợp âm bản lề trước hợp âm 7 át phụ DM. Ở đây,

chúng ta thấy nốt ***Fa*** được biến hóa thành ***Fa#*** (không có trong thang âm C-Dur) nằm ở bè Alto, sau đó chuyển động lên nốt ***Sol***. Nếu nốt biến hóa là nốt giáng (*b*), chuyển động sau đó phải liền bậc xuống. Tóm lại, chuyển động tiếp sau phải theo chiều xuất hiện của dấu hóa.

Nguyên tắc 4:
Không nên chuyển động cùng chiều đến âm quãng 7.

c) Thực tế áp dụng

Chúng ta có thể xem việc dùng các hợp âm 7 át phụ như là cách giải quyết về âm chủ tạm thời của chúng. Khi không có các âm chủ tạm xuất hiện, ta có thể xem như có một lần chuyển thể. Việc dùng hợp âm 7 át phụ không làm mờ nhạt âm thể. Ví dụ tốt nhất cho nhận định này là liên kết ***V^7 của VI về IV***, liên kết này củng cố âm chủ gốc tốt hơn cách giải quyết bình thường.

Ví dụ 307:

V của VI IV II V I

Trong cách giải quyết bình thường, hợp âm 7 át phụ và hợp âm giải quyết của nó (tức hợp âm mà nó sẽ phải chuyển đến) được tạm xem như ở trong điệu tính của hợp âm 7 át phụ. Thật vậy, trong ví dụ trên đây, liên kết V^7 của VI về IV chính là liên kết V^7 về VI nếu xét trong âm thể của VI, tức Am trong ví dụ này; do đó hợp âm F (IV của thang âm a-moll) phải được kép nốt La, là nốt định thể của âm thể bậc VI nhưng lại là nốt định thức của thang âm chính C-Dur. Trong ví dụ sau đây, V^7 của VI được bắt đầu từ V với bè Tenore và Basso chuyển động song song và các bè chéo nhau. Cách giải quyết tiếp theo đó hoàn toàn chính thống.

Ví dụ 308: CHERUBINI - *"Anacreon Overture"*

(D-Dur) V V_7 của VI IV V_9^0 của VI VI V

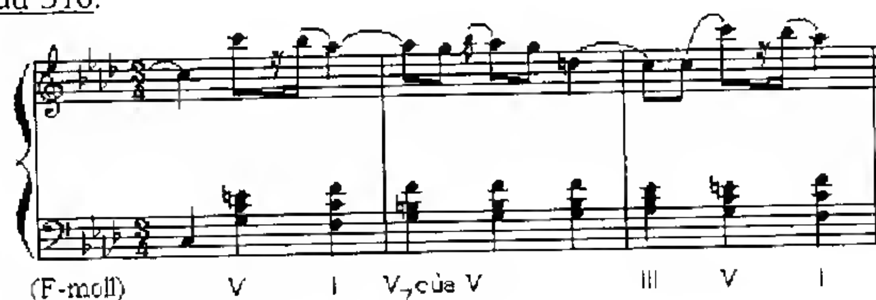
Chúng ta tìm hiểu một liên kết tương tự ví dụ 308, trường hợp âm V^7 của III về I. Khi phân tích, người ta có thể xem hợp âm V^7 như là một hợp âm được tạo thành do các nốt giai điệu khác, như các nốt thêu.

Ví dụ 309: BEETHOVEN - *"String Quartet, op. 18, Nr. 5"*



Khi giải quyết bất thường V^7 của V về hợp âm ba nốt trên bậc III, cũng như khi liên kết V^7 của VI với IV và V^7 của III về I, chú ý kép âm 3 của hợp âm giải quyết (tức hợp âm III, IV, I).

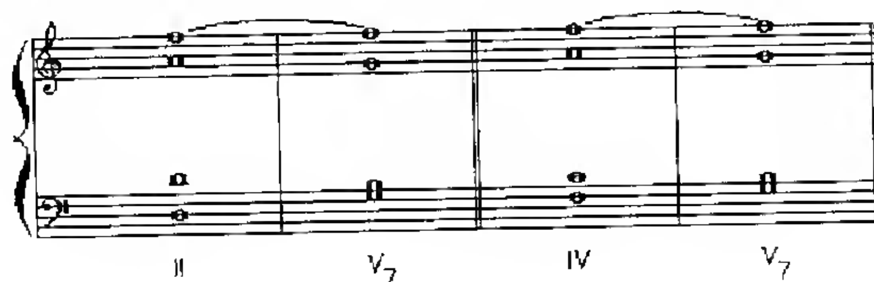
Ví dụ 310:



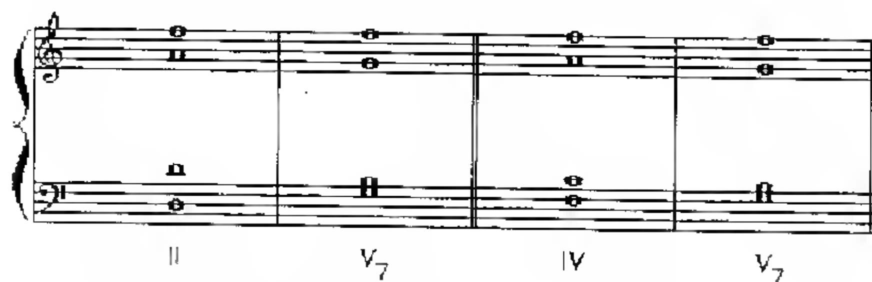
III. CHUẨN BỊ HỢP ÂM V^7:

Hợp âm V^7 thường được chuẩn bị bằng cách dùng trước nó một hợp âm nào đó có mang nốt bậc IV (tức nốt quãng 7 của hợp âm V^7). Nốt bậc IV này được ngân dài sang hợp âm V^7 (ví dụ 311) hoặc được lặp lại (cách này ít gặp hơn - xem ví dụ 312).

Ví dụ 311: *Chuẩn bị nốt quãng 7 bằng cách ngân dài nốt bậc IV*



Ví dụ 312: *Chuẩn bị nốt quãng 7 bằng cách lặp lại nốt bậc IV*



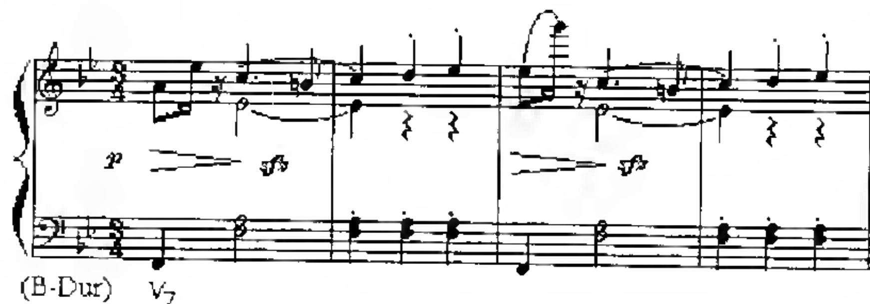
Các tác giả bậc thầy thời cổ điển thường có khuynh hướng đi tới âm 7 của hợp âm V^7. Trong thời kỳ đầu của hòa âm truyền thống, họ coi âm 7 là khó nghe, thô nên phải có sự chuẩn bị cẩn thận như đã nói ở trên. Sau đó, hợp âm V^7 lại thường sử dụng không có sự chuẩn bị trước. Đôi khi họ lại dùng những bước nhảy cách bậc đến nốt quãng 7 thay vì phải chuyển động liền bậc (ví dụ 313 a) tạo ra một sự nhấn mạnh trong hòa âm.

Ví dụ 313: BACH - *Khúc dạo đầu số 7 trích từ "The Well-Tempered Clavier" cuốn I*



Vào trường hợp khác, bước nhảy đến nốt quãng 7 như vậy lại được dùng để tạo một hiệu quả nhẹ nhàng khôi hài.

Ví dụ 314: SCHUMANN - *"Arlequin, trích từ " Carnaval, op. 9"*



Chúng ta chú ý: ở các ví dụ 313, 314, trong khi một bè chuyển động cách bậc về nốt quãng 7, các bè khác giữ yên khoảng cách các quãng. Nói chung, tốt nhất nên chuyển động đến nốt quãng 7 bằng chuyển hành xiên hay ngược chiều, dùng chuyển động cùng chiều sẽ tạo nên âm sắc khó nghe, thô thiển, không phù hợp với phong cách truyền thống.

Ví dụ 315:



IV. NHIỆM VỤ CỦA HỢP ÂM V^7:

1) Hợp âm V^7 thường đặc biệt dùng để:

+ Tăng cường chuyển động hòa âm (xem ví dụ 315).
+ Gia tăng khuynh hướng dẫn đến giai kết (xem ví dụ 317).
+ Làm phong phú thêm hợp âm V (xem ví dụ 318).
+ Giúp xác định thang âm một cách nhanh chóng (xem ví dụ 319).
+ Khi đi chung với hợp âm I, nó dùng để hòa âm những giai diệu mang tất cả các nốt của thang âm trừ VI (V^7 gồm các nốt ***Sol - Si - Re - Fa***,; I gồm các nốt ***Do- Mi - Sol***, vậy liên kết V^7 - I chỉ thiếu ***La*** - xét trong thang âm Do trưởng).

BEETHOVEN là một trong những nhà soạn nhạc thường dùng V^7 kéo dài trên vài nhịp khi muốn tạo hiệu quả ***kéo dài sự căng thẳng***. Chúng ta chú ý đến tính chất âm sắc của hợp âm này trong một đoạn trích từ ***Bản giao hưởng số 5***.

Ví dụ 316: BEETHOVEN - *"Symphony Nr. 5, op. 67"*



2) Việc dùng hợp âm V^7 kéo dài dẫn đến kết dóng vai trò quan trọng trong âm nhạc thời cổ điển và lãng mạn. Khó tìm thấy một tác phẩm nào không dùng đến nó.

Ví dụ 317: SCHUBERT - *"Symphony No 8 - Unfinished"*



3) Việc thêm nốt quãng 7 làm phong phú thêm máu sắc và âm vang cho hợp âm V, chúng ta hãy nghe và so sánh hai hợp âm trong ví dụ 318. Phần (a) cho thấy hợp âm V^7 đã được bỏ đi nốt quãng 7, và phần (b) cho thấy hợp âm V^7 trong nguyên dạng.

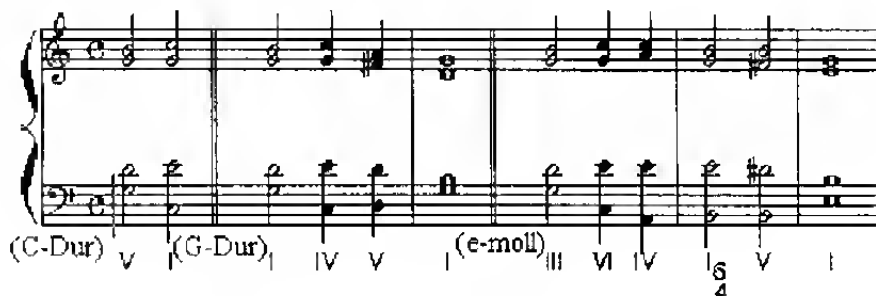
Ví dụ 318: CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 7"*



4) Hợp âm V và I có thể xác định trên một thang âm; tuy nhiên hợp âm V^7 và I sẽ xách định rõ ràng hơn. Ví dụ, hợp âm 3 nốt trên âm Sol có thể thuộc về một vài thang âm; ngay chính liên kết hai hợp âm 3 nốt G và C cũng không xác định được một thang âm duy nhất nào, vì nó có thể thuộc về các thang âm khác nhau: (C-Dur), (G-Dur) và (e-moll).

Ví dụ 319:

a. các thang âm có thể mang liên kết G - C:



b. Liên kết V7 - I xác định nên thang âm C:



V. VAI TRÒ CỦA HỢP ÂM V7 TRONG HÒA ÂM:

Sau cùng, hợp âm V^7được dùng trong kỹ thuật hòa âm các giai điệu, đặc biệt các giai điệu này có chứa các quãng của hợp âm. Tác phẩm "Ständchen" của SCHUBERT bắt đầu với các bậc nhảy quãng như trong ví dụ 320 dưới đây:

Ví dụ 320: SCHUBERT - "Ständchen" chỉ có giai điệu



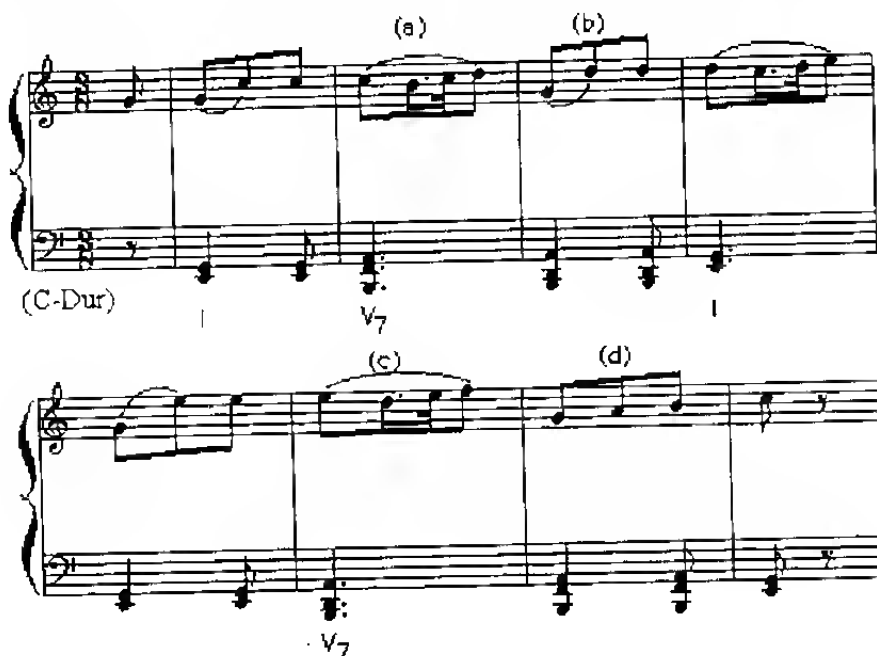
Thật khó khăn nếu dùng bất kỳ hợp âm nào khác V^7 để hòa âm dòng giai điệu này, nhất là có bước nhảy giữa hai nốt quãng 7 và quãng 4.

Ví dụ 321: SCHUBERT - "Ständchen" với phần hòa âm



Chúng ta chú ý đến cách dùng chính xác hợp âm V^7 của CZERNY trong ví dụ sau đây:

Ví dụ 322: CZERNY - *"Hai chủ đề trên dân ca Áo", Nr. 1*



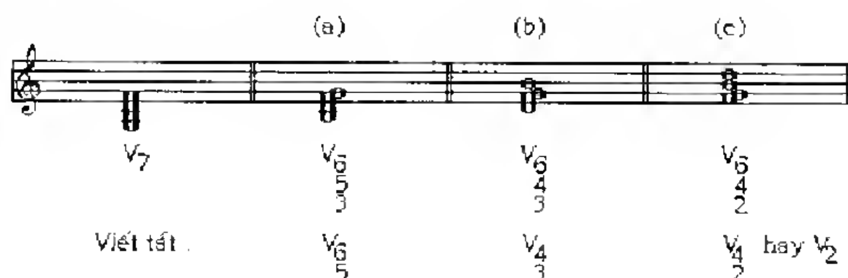
Ở ví dụ 322, tại (*a*), có nốt quãng 3 của V^7 ở bè trên, thì hợp âm phần bè đệm lại không có nốt này; tại (*b*) và (*c*), giai điệu vang lên nốt quãng 5, thì bè đệm lại không có nốt này mà có nốt quãng 3; tại (*d*), giai điệu chuyển động lên đến cảm âm (VII) ở phần tay trái (bè đệm) lại tránh kép âm này. Việc phân bố các âm trong hợp âm V^7 của CZERNY tạo nên tính âm vang cân bằng tốt.

VI. THỂ ĐẢO CỦA HỢP ÂM V7:

VI.1. Các loại thể đảo

Cũng giống như các hợp âm 3 nốt, hợp âm V^7 xuất hiện dưới những thể đảo khác nhau, mỗi thể được ký hiệu bằng số quãng giữa bè Basso và các bè khác.

Ví dụ 323:



VI.2. Nhiệm vụ của thể đảo

Các thể đảo của hợp âm V^7 dùng để:

1/ Tăng cường, làm rõ hướng chuyển động của hòa âm (xem ví dụ 324).

2/ Làm phong phú và thêm màu sắc (xem ví dụ 326).

3/ Tạo điều kiện có được một liên kết hòa âm nhẹ nhàng, tránh sự mạnh mẽ của thể trực của hợp âm V^7 (xem ví dụ 327 - 328).

4/ Hình thành một giai điệu bè Basso thay đổi và lưu loát hơn (ví dụ 329).

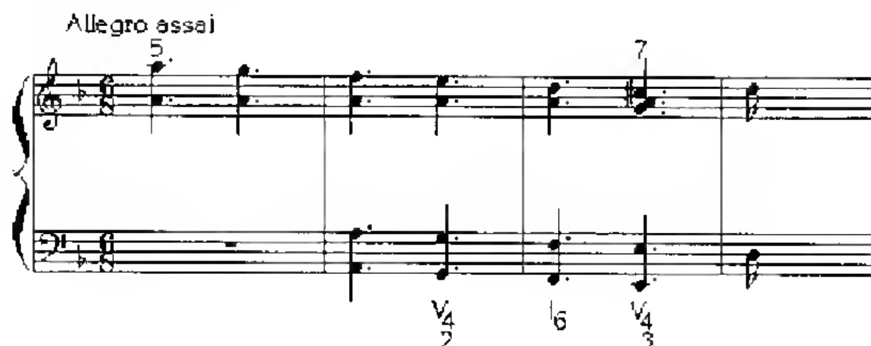
5/ Làm hợp âm bắc cầu (passing chord) (ví dụ 330).

6/ Làm hợp âm thêu (eighboring chord) (ví dụ 331).

7/ Góp phần tạo nên hình thức arpeggio cho bè Basso (ví dụ 332).

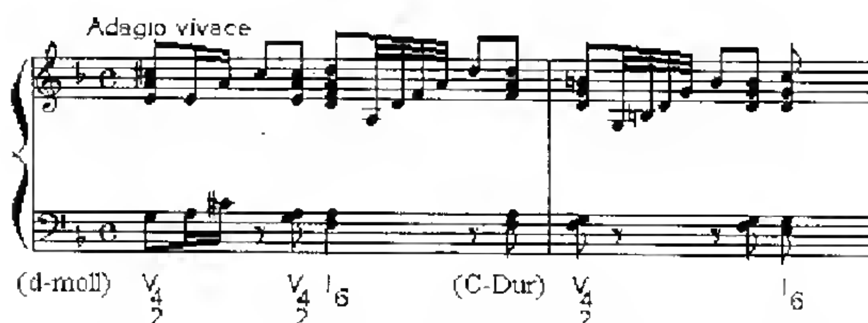
Trong câu nhạc dưới đây của MOZART, bè trên cùng đi từ nốt quãng 5 xuống 7, giai kết về âm chủ. Bắt chước giai điệu đi xuống, bè Basso chuyển động qua thể đảo 3 ($V^{4/2}$) và thể đảo 2 ($V^{4/3}$) trước khi tới âm chủ. Nhờ vậy, bè Basso sinh động hơn nếu chỉ dùng một dạng thể trực V^7.

Ví dụ 324: MOZART - *"Sonata K.322, chương 3"*

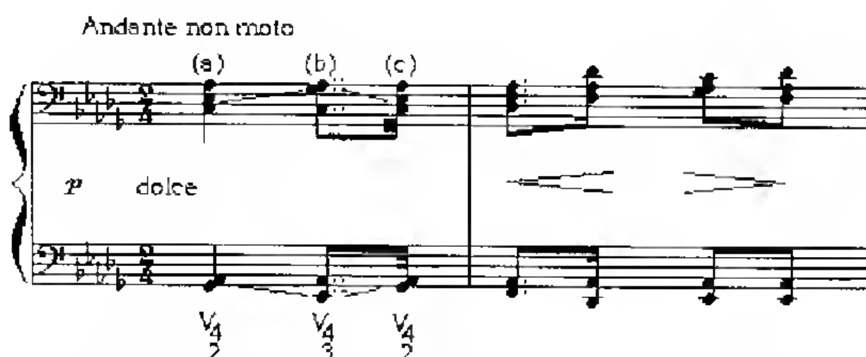


Thể đảo 3 mang lại hoạt tính cao bởi vì bè Basso hình thành hai quãng nghịch với các nốt còn lại bên trên của hợp âm: một quãng 2 và một quãng 4 tăng (ví dụ 325 và 326 c).

Ví dụ 325: BACH - *"Toccata và Fugue cung d-moll, cho đàn orgue"*

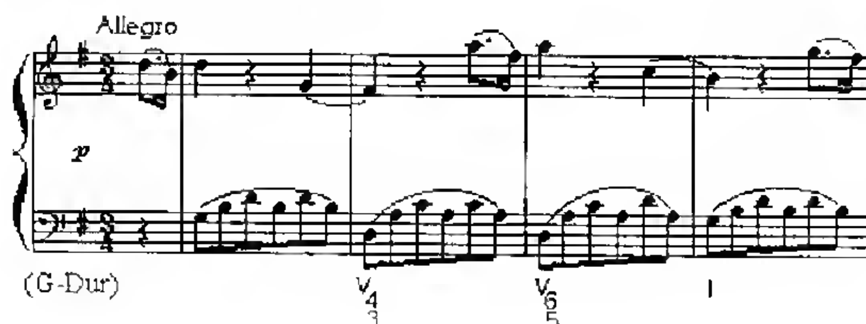


Thể đảo của V^7 cũng tạo thêm màu sắc cho hợp âm. Xin quan sát ví dụ sau:
Ví dụ 326: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 57 (Appassionata), chương 2"*

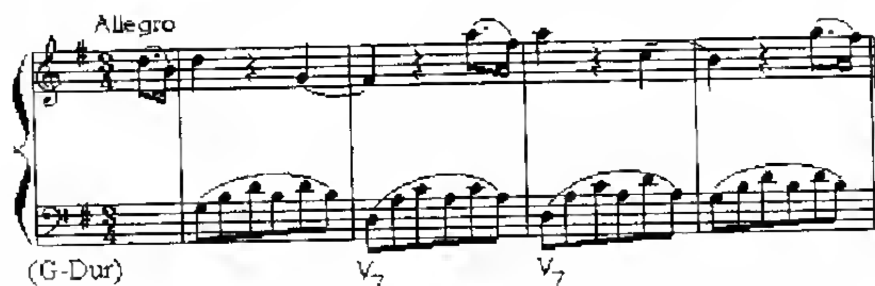


Chúng ta thấy BEETHOVEN tránh kép âm quãng 7 của hợp âm V^7. Ở bè Basso và bè trên (hàng thứ hai) có sự thay đổi các nốt chuyển động: Mi - Sol / Sol - Mi trong liên kết (a) - (b) và Sol - Mi / Mi - Sol trong liên kết (b) - (c). Ngoài ra với xếp hẹp và các nốt ở khu vực dưới, thấp cũng tạo nên một âm hưởng vang và phong phú. Cũng giống như thể đảo của hợp âm ba nốt, các thể đảo của hợp âm V^7 làm cho liên kết hòa âm trở nên nhẹ nhàng hơn; tránh sự lặp lại nặng nề của hợp âm ở thể trực. Hãy so sánh sự nhẹ nhàng của bè Basso trong Sonata của MOZART, tác phẩm K. 283 (ví dụ 327) với cũng một câu nhạc đó nhưng với nền hòa âm là các hợp âm ở thể trực (ví dụ 328).

Ví dụ 327: MOZART - *"Sonata K.283"*



Ví dụ 328: MOZART - *"Sonata K.283", với hợp âm V^7 ở thể trực*



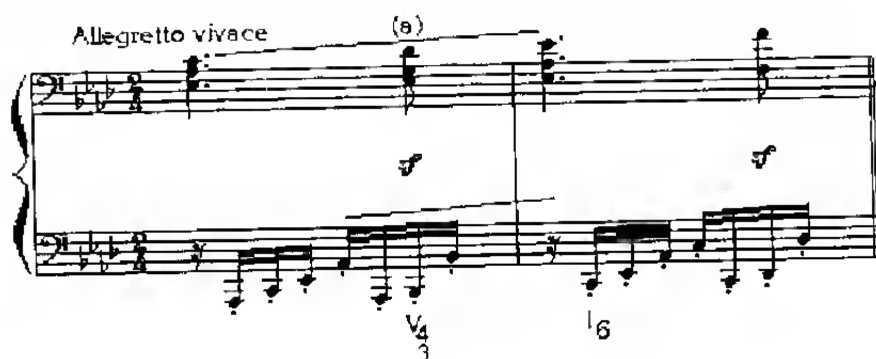
Việc dùng hợp âm V^7 cũng có thể tạo nên một giai diệu Basso êm ái hơn.

Ví dụ 329: MOZART - *"Sonata, K. 283, chương 2"*



Thể đảo của hợp âm V^7 được dùng như hợp âm bắc cầu. Chúng ta hãy quan sát ví dụ sau đây:

Ví dụ 330: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 31, Nr. 3, chương 3"*



Trong ví dụ 331 dưới đây (a) là hợp âm V^7 được dùng làm hợp âm thêu.

Ví dụ 331: MOZART - *"Sáu Sonatina thành Vienne, Nr. 1, chương 3"*

(a)

(C-Dur) I V_5^6 I

Nhiệm vụ sau cùng của thể đảo của V^7 là góp phần vào việc tạo nên hình thức arpeggio cho bè Basso. Khi bè thấp nhất vạch nên một hợp âm trải, chúng ta không cần phải xem mỗi nốt là âm nền của những hợp âm riêng biệt, mà nghĩa ngay đến hình thức arpeggio chuyển động qua các thể khác nhau của V^7.

Ví dụ 332: MOZART- *"Sonata cho đàn Violin và Piano, K.547, chương 2"*

(C-Dur)

V_5^6 V_4^6 V_2^4 Chuyển động qua hợp âm V_7

VI.3. Chuẩn bị cho thể đảo của hợp âm V7

Giống như thể trực, các thể đảo của V^7 luôn luôn được các bậc thầy đầu thời kỳ cổ điển chuẩn bị một cách thận trọng. Có hai cách chuẩn bị sau đây:

VI.3.1. Cho nghe trước nốt quãng 7

Như vậy nó là kết quả của một sự lặp hoặc ngân dài nốt trong hợp âm đi trước.

Ví dụ 333:

Hợp âm chuẩn bị | nốt quãng 7 | chuẩn bị | nốt quãng 7

V^{6}_{5} V^{4}_{3}

Trong ví dụ sau đây, nốt quãng 7 trong hợp âm (*b*) được lặp lại nốt trong hợp âm (*a*) ở bè Basso, hình thành thể đảo 3.

Ví dụ 334: BACH - *"Sarabande, trích từ Tổ khúc Anh Nr. 4"*

(F-Dur) IV V^{4}_{2} I_6 V^{4}_{3} I V_7 I

VI.3.2. Chuyển động liền bậc trên hoặc dưới tới nốt quãng 7

Ví dụ 335:

chuẩn bị | chuẩn bị | chuẩn bị | chuẩn bị

V_6 V^{6}_{5} V^{6}_{5} V^{4}_{3} V V^{4}_{2}

Chuyển động liền bậc qua các thể đảo của V^7 trong ví dụ được trích từ hợp xướng nổi tiếng trong Oratorio ***"The Creation"*** (Sự Sáng Thế) của HAYDN dưới đây,

Ví dụ 336: HAYDN - *"Các tầng trời lên tiếng - (The Heavens are telling)"*

Allegro

with won-ders of his work re - sounds the fir - ma - ment

V V^{4}_{2} V^{6}_{4} V^{6}_{5}

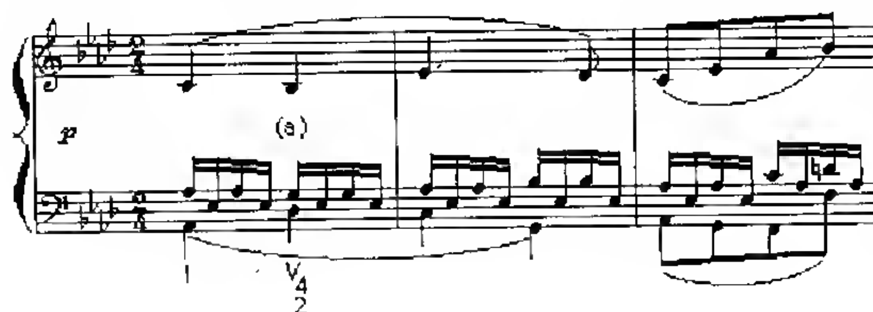
Khi viết các thể đảo của V^7, chúng ta nên theo phương pháp của các nhà soạn nhạc đi trước, đó là luôn luôn chuẩn bị âm 7. Trong các tác phẩm của những bậc thầy về sau, âm 7 trong thể đảo của V^7 - có khi ngay cả trong thể trực - thường được dẫn tới bằng bước nhảy cách bậc. Có lúc, nốt nghịch âm được tính toán kỹ lưỡng bằng cách nằm trong một nhịp đảo phách (ví dụ 337 a).

Ví dụ 337: *Hành khúc trích từ "The Notebook of Anna Magdalena Bach"*



Có lúc khác, như trong chương chậm của Sonata *"Pathétique"* của BEETHOVEN, âm 7 không chuẩn bị trước lại thật êm ái đến nổi ngày nay chúng ta khó mà áp dụng hiệu quả này với một nốt nghịch âm (ví dụ 338 a).

Ví dụ 338: BEETHOVEN - *"Sonata op. 13, chương 2"*



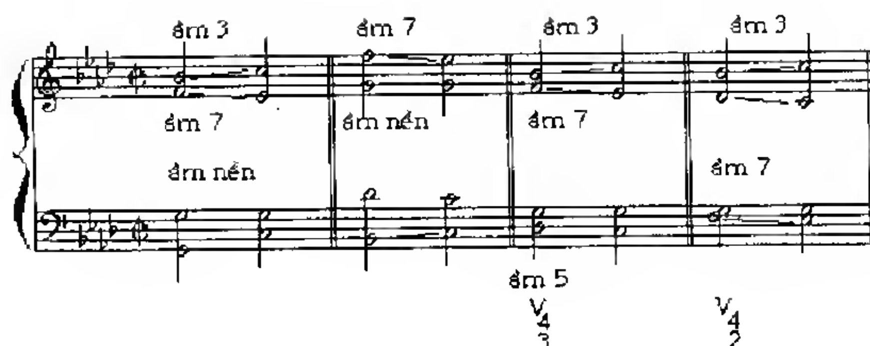
VI.4. Giải quyết các thể đảo của V7

Cũng giống như hợp âm thể trực, các thể đảo của V^7 thường giải quyết về vị trí gần nhất của hợp âm I hay I^6. Các chuyển động thường như sau:

+ Âm quãng 3 : chuyển động lên.
+ Âm quãng 7 : chuyển động xuống.
+ Âm nền : giữ nguyên vị trí như một nốt chung.
+ Âm quãng 5 : thường chuyển về âm chủ.

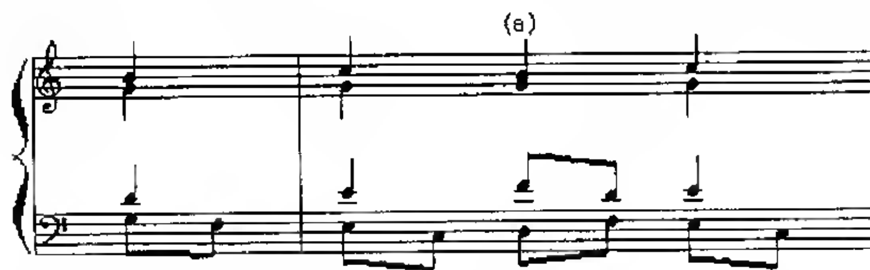
Tuy nhiên, vì để cho giai điệu có thay đổi, đôi khi nó nhảy cách bậc về âm 5 của hợp âm I (xem ô nhịp thứ hai trong ví dụ 338).

Ví dụ 339:



Rất ít khi gặp các giải quyết bất thường nơi thể đảo của hợp âm V^7. Có thể trước khi giải quyết hình thường. Người ta kéo dài thêm bằng cách hoán đổi vị trí các nốt trong hợp âm để có một hình thức giải quyết trì hoãn, thay thế trước khi về hợp âm đến (hợp âm giải quyết). Kỹ thuật này rất thường được sử dụng.

Ví dụ 340: BACH - *"Nun freut euch, Gottes Kindes all"*



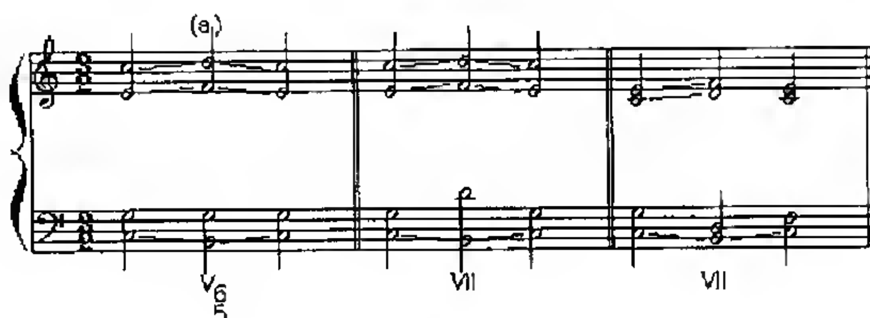
Trong ví dụ trên đây, $V^{4/3}$ đã được nghe ở phách (a). Tuy vậy, trước khi giải quyết, bè Tenore và Basso hoán đổi các thành phần, hình thành hợp âm $V^{4/2}$ ở nửa sau của phách, và sau đó là giải quyết.

VII. MỘT SỐ VẤN ĐỀ KHÁC

VII.1. Hợp âm VII và $V^{6/5}$

Thể đảo $V^{6/5}$ dùng như hợp âm thêu cho hợp âm bậc I; hợp âm bậc VII cũng có công dụng tương tự.

Ví dụ 341: $V^{6/5}$ và VII làm hợp âm thêu



VII.2. Quãng tam âm giai điệu (melodie tritone)

Khi giai điệu có một phần giới hạn trong một quãng 4 tăng - từ nốt bậc IV đến nốt bậc VII - thường chúng ta phải giải quyết dòng giai điệu này:

+ Hoặc là, nốt cảm âm chuyển về âm chủ.
+ Hoặc là, nốt bậc IV về nốt bậc III trong chuyển động xuống.

Ví dụ 342:

Quảng tam âm

Nên tránh trường hợp dùng quãng tam âm giai điệu mà không có giải quyết .

Ví dụ 343:

VII.3. Các công thức liên kết thường gặp (dùng cho một khoá nhạc)

VII.3.1. Các thể đảo

V_7 I V^6_5 I V^4_3 I_6 V_2 I_6 I V^6_5 I V_2 I_6 V^4_3 I

VII.3.2. Hợp âm 7 át phụ

V_7 VI V_7 IV V_7 IV_6 V_2 III VI V_7 V_7của II II_6

V_7 V_7của V V V_2 V_7của VI IV I V_7 $V_{\substack{6\\5}}$của IV

VII.3.3. Giải quyết bất thường

VI $V_{\substack{6\\5}}$ của V I_6 $V_{\substack{6\\5}}$ của IV IV V_7 I $V_{\substack{6\\5}}$của VI II_6 V

V của III III $V_{\substack{4\\3}}$ I V của III V của VI V của II V của V V I

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 14

I. HỢP ÂM ÁT ÂM QUÃNG 7

1. Hãy viết hòa âm bốn phần trên các bè Basso đánh số sau:

a/

b/

2. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa trên các đặc điểm sau:
   a) Câu đầu tiên bắt đầu ở giọng G-Dur và kết thúc với một kết chính cách ở giọng e-moll.
   b) Câu thứ hai trở về G-Dur bằng cách dùng một hợp âm bản lề là hợp âm ba nốt bậc II trong thang âm G-Dur.
   c) Dùng một ví dụ cho mỗi thể đảo của hợp âm 7 át.

3. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa trên các đặc điểm sau:
   a) Câu thứ nhất kết thúc bằng giai kết tránh, không chuyển thể.
   b) Câu thứ nhất cho thấy liên kết V^7 - I_6.
   c) Câu thứ hai cho thấy hai cách dùng của hợp âm V^2 - với nốt quãng 7 có chuẩn bị và không chuẩn bị.

4. Hòa âm các bè Basso cho sẵn cho đây, áp dụng hợp âm quãng 7 át âm và các thế đảo khi cần thiết.

a/

b/

II. HỢP ÂM ÁT ÂM BẬC PHỤ

5. Thành lập một đoạn nhạc gồm hai câu dựa theo các đặc điểm sau:
   a) Âm thức chính là thứ, nhịp 3/4, cấu trúc của tiết điệu gồm 8 nốt.
   b) Câu đầu tiên chuyển thể về bậc IV của âm thức trưởng tương ứng.
   c) Câu thứ hai bắt đầu bằng âm thể mới này và chuyển về âm thể gốc.
   d) Đoạn nhạc kết thúc bằng kết biến cách hoàn toàn (kết nghiêm) được chuẩn bị bằng hợp âm V của (IV).

6. Hòa âm bè Basso cho sẵn sau đây:

7. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau đây:



III. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG

8. Viết bốn giải quyết bất thường cho mỗi hợp âm sau đây: V^7 trong thang âm (Es-Dur); V^7 của (IV) trong thang âm (es-moll); V^7 của (VI) trong thang âm (F-Dur); V^7 của (V) (hợp âm 7 át phụ) trong thang âm (c-moll).

9. Viết các câu nhạc theo sơ đồ hòa âm sau:

a) Trong (D-Dur): I - V7 của (IV) - IV - V7 của (II) - II - V7 - I.

b) Trong (e-moll): V7 - V7 của (IV) - IV - I - V7 của (V) - I - V7 - I.

c) Trong (As-Dur): I - V7 - IV - V7 của (VI) - VI - V7 của (V) - I - V7 - I.

d) Trong (G-Dur): I - V7 của (III) - V7 của (VI) - V7 của (II) - V7 của (V) - V7 - I.

10. Hòa âm bè Basso sau:



11. Hòa âm bè Soprano sau:



CHƯƠNG 15

HỢP ÂM QUÃNG 7 GIẢM

I. ĐỊNH NGHĨA VÀ SỰ THÀNH LẬP:

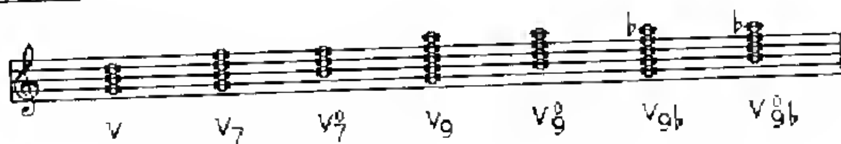
I.1. Nếu thêm vào bên trên hợp âm át âm quãng 7 một quãng 3, chúng ta sẽ có được một hợp âm mới gọi là hợp âm quãng 9 át, gồm hợp âm trưởng và thứ.

Ví dụ 344:



I.2. Hợp âm át âm quãng 9 thường xuất hiện dưới dạng không có âm nền. Các nhá soạn nhạc đặc biệt thích dùng dạng không đầy đủ náy (tức là không có âm nền) hơn lá hợp âm quãng 9 có âm nền. Như vậy, hợp âm át âm gồm có các nhóm hợp âm sau:

Ví dụ 345:



Ghi chú: Ký hiệu (0) cho biết trong hợp âm đó, âm nền đã được bỏ đi.

Trong nhóm này, hợp âm được dùng nhiều nhất là hợp âm át âm quãng 9 cuối cùng (V^09^b). Đó là hợp âm át quãng 9 thứ, hay lá ***hợp âm quãng 7 giảm***.

I.3. *Để thành lập hợp âm 7 giảm từ hợp âm V^7*, chúng ta tăng âm nền lên một bán cung đồng (ví dụ 346 a). *Để thành lập hợp âm 7 giảm từ hợp âm VII*, chúng ta thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm VII (ví dụ 346 b). *Khi muốn thành lập hợp âm 7 giảm từ một hợp âm 3 nốt trưởng.* Chúng ta thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm trưởng đó; và tăng âm nền lên một bán cung đồng (ví dụ 346 c). *Khi muốn thành lập hợp âm 7 giảm từ một hợp âm 3 nốt thứ*, chúng ta tăng âm nền vá âm quãng 3 lên một bán cung đồng; và thêm một quãng 3 thứ trên nốt quãng 5 của hợp âm thứ đó (ví dụ 346 d).

Ví dụ 346:

G^7 G♯^{7}dim Bdim B^{7}dim C C♯^{7}dim Dm D♯^{7}dim

(a) (b) (c) (d)

I.4. Khi sắp xếp ở dạng quãng hòa âm, chúng ta thấy âm cuối cùng (ở bè dưới cùng) là nốt cảm âm, tạo nên khuynh hướng bất ổn định, tăng thêm nhu cầu các nốt nghịch âm phải được giải quyết, do sự xuất hiện các quãng nghịch. Hãy quan sát cấu tạo quãng như sau:

Ví dụ 347:

q.5 giảm q.5 giảm q.7 giảm q.3t q.3t q.3t

Khi viết các thể đảo của hợp âm này, chúng ta thấy xuất hiện quãng 2 tăng và quãng 5 giảm (là quãng đồng cung với quãng 4 tăng).

Ví dụ 348:

I.5. Cách đánh số hợp âm

Hợp âm $V^{0}9$ đồng dạng với hợp âm VII_7 (gọi là hợp âm quãng 7 cảm âm). Trong *thang âm trưởng tự nhiên*, hợp âm VII_7 là hợp âm quãng 7 thứ cảm âm và được đánh số như sau:

Ví dụ 349:

q.5 giảm q.6 q.5 q.4 q.3 q.4 q.2

Tự nhiên	đảo 1	đảo 2	đảo 3
7	5	3	4
$\not{5}$	+6	+4	+2

Ghi chú: dấu (+) cho biết vị trí của nốt cảm âm, ví dụ: +4, nghĩa là cảm âm nằm là nốt tạo nên quãng 4 trên nốt được xét.

Trong *thang âm thứ nhân tạo*, hợp âm VII_7 là hợp âm quãng 7 giảm cảm âm và được đánh số như sau:

Ví dụ 350:

q.7 giảm q.5 giảm q.6 q.3 q.4 q.2 q.4

Trong *thang âm trưởng nhân tạo*, hợp âm VII_7 chính là hợp âm 7 giảm.

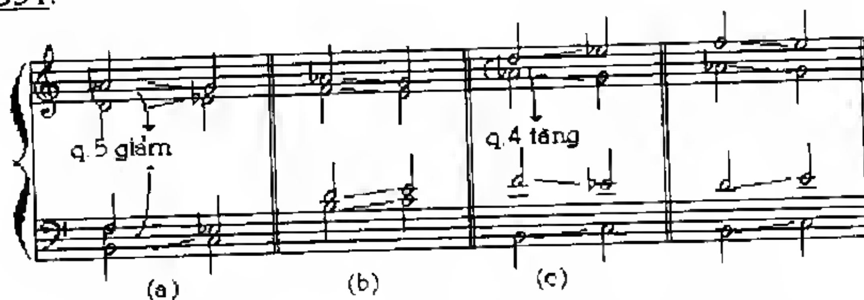
II. GIẢI QUYẾT:

II.1. Bởi vì hợp âm 7 giảm được coi như là một hợp âm quãng 9 át không hoàn toàn, nên *khuynh hướng giải quyết của nó thường là về hợp âm bậc I.* Hai quãng 5 giảm thường được giải quyết thu hẹp về hai quãng 3, không cần để ý đến việc kép âm nào (có thể kép âm 3 của hợp âm bậc I) (xem ví dụ 351 a, b). Nếu quãng 5 giảm được đảo thành quãng 4 tăng thì sẽ được giải quyết mở rộng ra quãng 6 (xem ví dụ 351 c). Âm nền chuyển hành lên liền bậc (vì là nốt cảm âm phải được dẫn về nốt chủ âm).

II.2. Nói cách khác, việc giải quyết hợp âm 7 giảm được tiến hành như sau:

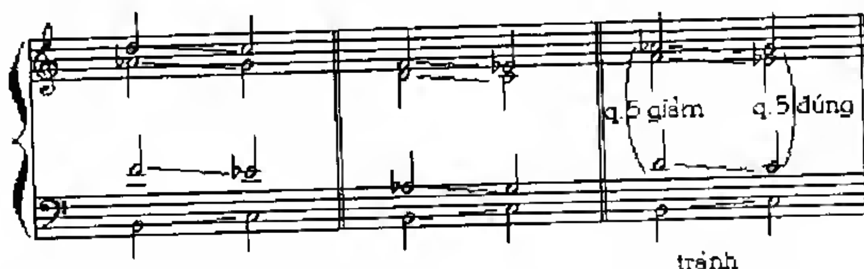
+ **Âm nền** chuyển hành *lên liền bậc.*
+ **Âm 3** chuyển hành *lên hay xuống tùy ý.*
+ **Âm 5** và **âm 7** chuyển hành *xuống liền bậc.*

Ví dụ 351:



II.3. Tuy nhiên, quãng 4 tăng cũng có thể giải quyết xuống tự nhiên để cho 3 bè trên chuyển hành xuống song song. Cách làm này không được áp dụng với quãng 5 giảm để chuyển hành cùng chiều về quãng 5 đúng.

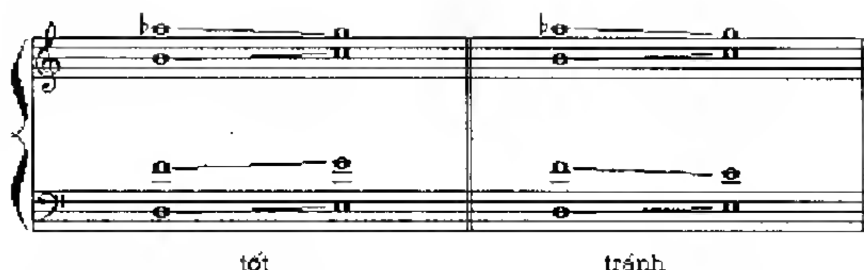
Ví dụ 352:



II.4. Hợp âm 7 giảm có thể được giải quyết về hợp âm trưởng hay thứ (bậc I).

Ghi chú: *Không được kép âm 3 của hợp âm I khi âm 3 nằm ở hai bè dưới cùng.* Lúc này có thể cho âm 5 của hợp âm 7 giảm chuyển động lên liền bậc thay vì xuống liền bậc.

Ví dụ 353:



III. CÁC THỂ ĐẢO:

Trong sách này, dạng hợp âm 7 giảm với nốt cảm âm nằm dưới cùng được gọi là thể trực và ký hiệu $V^{0}9$. Các số Ả Rập chỉ số quãng tạo thành giữa bè Basso và các bè trên cùng.

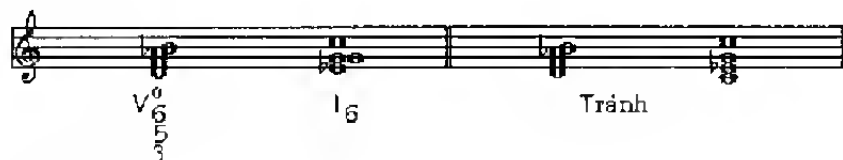
Ví dụ 354:



III.1. Thể đảo 1

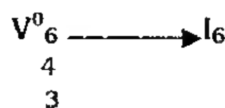
Bè Basso thường được giải quyết về nốt bậc III để tránh lỗi quãng 5 đúng khi giải quyết quãng 5 giảm (giữa bè Basso và Alto).

Ví dụ 355:



III.2. Thể đảo 2

Cách giải quyết thường gặp là:



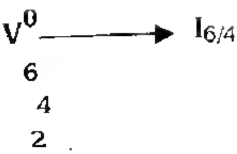
Nhưng ngoài ra, nó cũng có thể được giải quyết về thể trực.

Ví dụ 356:



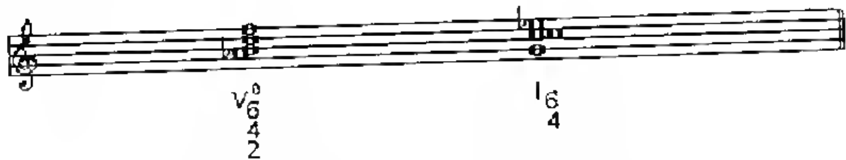
III.3. Thể đảo 3

Cách giải quyết tự nhiên của thể đảo này là về hợp âm $I_{6/4}$:



Liên kết này mang tính át âm theo nhau (vì cả $I_{6/4}$ lẫn $V^0_{6/4/2}$ đều có thể tạo thành một kết nửa) và tạo nên tiến trình tiết tấu yếu. Hợp âm $I_{6/4}$ theo sau thường kép là nốt quãng 4 hay quãng 6. Liên kết này ít được dùng hơn các loại trên.

Ví dụ 357:

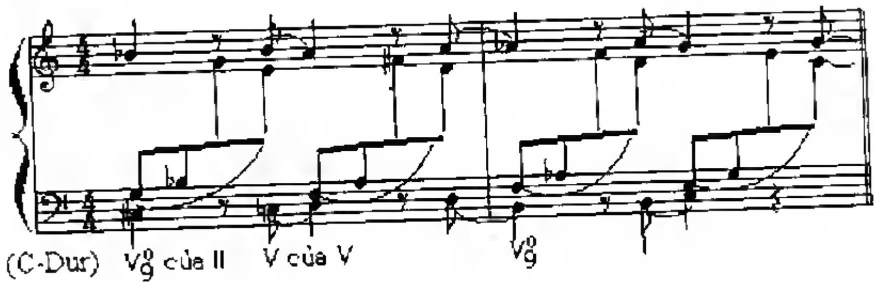


Trong bản viết 4 phần, các thành phần của hợp âm 7 giảm thường phải có mặt đầy đủ.

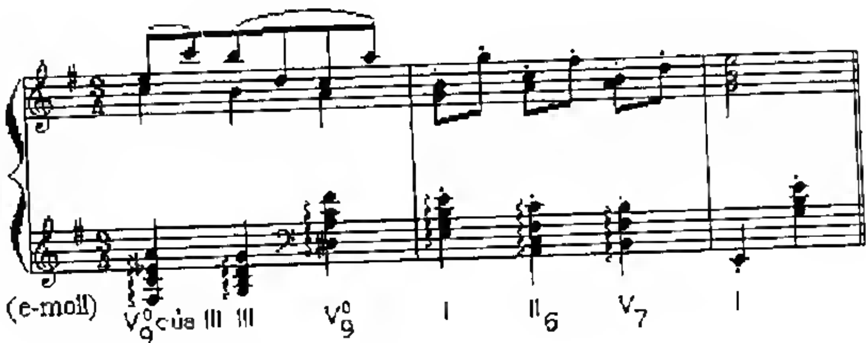
IV. CÔNG DỤNG:

IV.1. Hợp âm át của bậc phụ

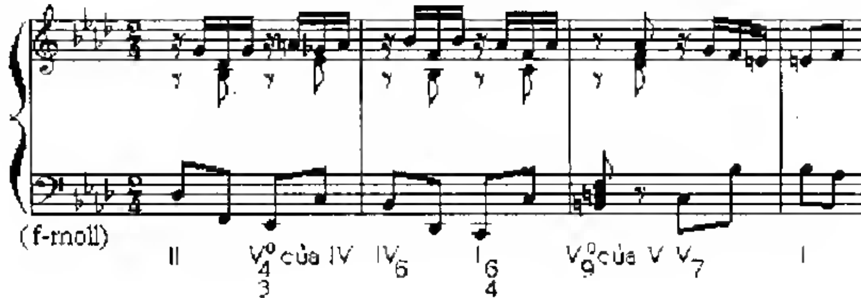
Ví dụ 358: BRAHMS - "Intermezzo, op. 76, No 7"



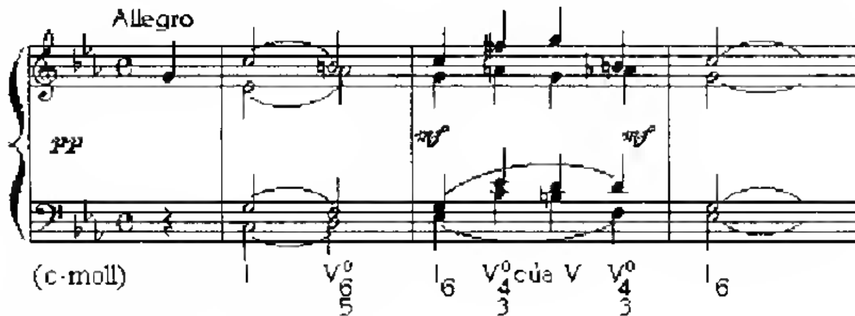
Ví dụ 359: BRAHMS - "Waltz, op. 39, Nr. 3"



Ví dụ 360: BACH - *"Well-tempered Clavier, II, Prelude No. 12"*



Ví dụ 361: MOZART - "Quintet, K.406"



IV.2. Hợp âm bảy giảm theo nhau

Người ta thường dùng liên tiếp hai hoặc nhiều các hợp âm 7 giảm; tính chất mập mờ của hợp âm này tạo ra một vẻ không chắc chắn tạm thời cho âm thể.

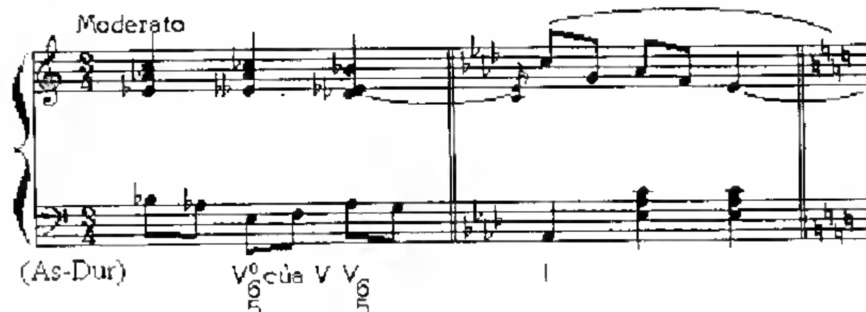
Ví dụ 362: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 10, Nr. 3"*



V. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

V.1. Các giải quyết giúp cho việc thiết lập tính đồng nhất cho hợp âm 7 giảm, nhiều cách giải quyết mới thoạt xem tưởng như là bất thường nhưng nếu thay đổi cách ký âm hợp âm 7 giảm thì chúng lại trở nên bình thường. Vì vậy, chúng ta phải phán đoán hợp âm theo tính chất, công dụng của nó hơn là phân tích một cách máy móc theo như cách ký âm ghi trên dòng nhạc.

Ví dụ 363: CHOPIN - *"Waltz, op. 64, Nr. 3"*



Trong ví dụ trên đây, lẽ ra thay vì ký âm nốt *Mí giáng kép*, tác giả phải ký âm là *Ré*, nốt cảm âm của âm át trong thang âm (As-Dur) nói trên. Cách giải quyết hòa âm lá bình thường (*V của V về V*) nhưng cách giải quyết giai điệu lại lá bất thường vì nốt *Rê* dẫn về *Rê giáng*, mặc dù cách này tương đối hay gặp.

V.2. Quan sát ví dụ sau đây, chúng ta sẽ thấy một điểm tế nhị, một thay đổi bất ngờ do việc ký âm khác nhau tạo nên.

Ví dụ 364:

a/



b/



Trong ví dụ 364 a, việc liên kết giữa hai hợp âm trong hai ô nhịp dường như không thể xảy ra được vì nốt *Sí bình* giải quyết về *Si giáng* lá bất thường: (B_7đím → $B^b{}_7$: giải quyết bất thường). Thế nhưng, nếu coi nốt *Sí bình* như là nốt *Do giáng* (hai nốt đẳng âm), như trong ví dụ 363 b, chúng ta lại có liên kết giữa hai ô nhịp như sau: $V^0{}_{6/4/2}$ → V_0 (tức hợp âm $B^b{}_9$ thiếu âm nền vá ở thể đảo 3 liên kết với hợp âm $B^b{}_9$ có âm nền nhưng thiếu nốt quãng 9). Liên kết này không cho thấy có sự giải quyết nào về hợp âm cả (vì vẫn ở trong nội bộ hợp âm $B^b{}_9$).

V.3. Mặc dù trong một chương sau này, chúng ta sẽ nghiên cứu chi tiết hơn, nhưng cũng cần lưu ý trước rằng có hai hợp âm 7 giảm không được xem như hợp âm át âm. Đó lá II_7 và VI_7 với âm nền và âm 3 được nâng lên 1/2 cung, chúng được dùng như hợp âm nhấn (appoggiatura chords) về hợp âm I và V_7.

Ví dụ 365:



Cũng như các hợp âm 7 giảm khác, hai hợp âm này được nhận ra do cách giải quyết của chúng. Chúng ta cần lưu ý để tránh lầm lẫn giữa cách giải quyết bất thường với việc ký âm khác đi của các hợp âm.

VI. CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP:

Các công thức sau đây được dùng trong tất cả các hóa bộ:

I V_9^0 I I $V_{6\,5}^{0}$ I_6

V $V_{4\,3}^{0}$ I_6 I V V_9^0 của IV IV

I V_9^0 của VI VI V_9^0 của III III IV I

VI V_6^0 của II II_6 V I_6 II_6 V_9 của V V

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 15

1. Hãy ký âm lại các hợp âm 7 giảm sau đây cho phù hợp với các cách giải quyết đã cho:



2. Viết một đoạn nhạc có dùng bốn hợp âm 7 giảm liên tiếp:

3. Hòa âm dòng ca cho sẵn sau đây:



CHƯƠNG 16

HỢP ÂM QUÃNG 9 TRƯỞNG THIẾU

(INCOMPLETE DOMINANT NINTH)

I. CÁCH THÀNH LẬP:

Hợp âm V^0_9 = Hợp âm VII + quãng 3 Trưởng

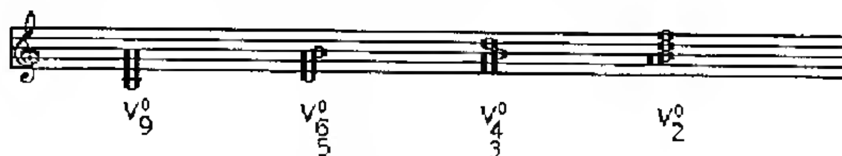
Cách thành lập hợp âm quãng chín trưởng thiếu âm nền được công thức hóa như trên đây. Hợp âm quãng 7 thành lập trên nốt cảm âm (bậc VII) trong điệu thức trưởng hơi khác với điệu thứ đồng nguyên.

Ví dụ 366:



Cả hai hợp âm này đều là hợp âm quãng 9 không có âm nền, và cùng được giải quyết bình thường về hợp âm 3 nốt chủ âm (hợp âm bậc I). Hợp âm quãng 7 giảm có số quãng bằng nhau giữa các nốt (quãng 3 thứ) nên các thể đảo nghe gần tương đương nhau. Trong khi đó, hợp âm quãng 9 thiếu thì trái lại, do sự xuất hiện của nốt bậc 6 trưởng (nốt *La*), nên đã tạo nên một quãng 3 trưởng giữa hai nốt trên cùng. Điều này làm cho các thể đảo có đặc tính khác nhau.

Ví dụ 367:



II. GIẢI QUYẾT BÌNH THƯỜNG:

II.1. Nốt bậc II

Nốt bậc II chính là nốt quãng 5 trong hợp âm quãng chín. Nó thường được *giải quyết lên bậc 3* hoặc *xuống cách bậc về âm át* để tránh lỗi hai quãng 5 song song. Trong cả 2 trường hợp âm này đều không kẹp âm nền của hợp âm bậc I.

Ví dụ 368:

Không kép âm nền Tránh

II.2. Thể đảo 1 ($V^0_{6/5}$)

Thể đảo 1 của hợp âm quãng 9 thiếu phải được giải quyết về thể đảo 1 của hợp âm bậc I, để tránh các quãng 5 song song giữa bè Basso và bè mang nốt giải quyết của quãng 9.

Ví dụ 369:

$V^0_{6/5}$ I_6

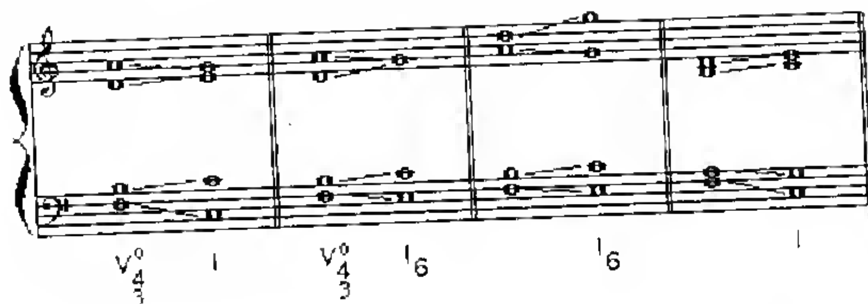
Ví dụ 370: MENDELSSOHN - *"Midsummer night's dream - Ouverture"*

(H-Dur) II $V^0_{6/5}$ I VI I_4 V_7 I

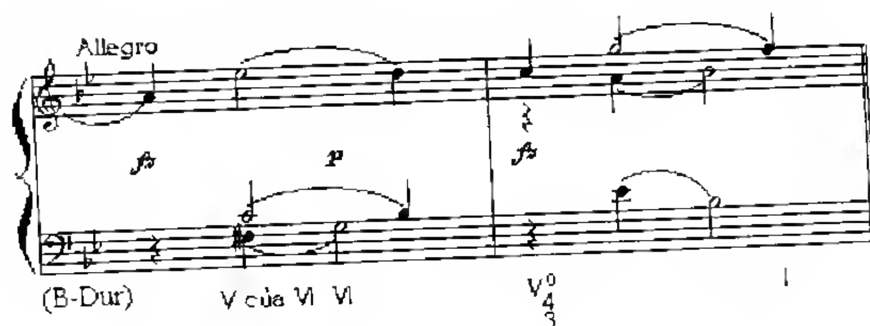
II.3. Thể đảo 2 ($V^0_{4/3}$)

Thể đảo 2 hữu ích hơn vì có nhiều khả năng sắp xếp. Nó có thể được giải quyết về thể trực hoặc thể đảo 1 của hợp âm bậc I.

Ví dụ 371:



Ví dụ 372: HAYDN - "Sonata"



Ví dụ 373: GRIEG - "Lyric Piece, op. 43, Nr. 1"



II.4. Lưu ý

• Hợp âm quãng 9 thiếu khác với hợp âm quãng 7 giảm (hợp âm này nơi âm thức trưởng khác so với trong điệu thức thứ).

• Nốt bậc VI trưởng là một âm nghịch có khuynh hướng đi xuống, tuy nhiên điều này không áp dụng được đối với thang âm thứ, vì không thể bỏ qua ảnh hưởng của liên hệ quãng tam âm xiên giữa các nốt bậc VI và bậc III (ví dụ 374a). Nếu nốt bậc VI mang thuần nhất tính giai điệu, có thể giải quyết nó khác thường bằng cách chuyển động lên như một bước đi của thang âm thứ ca điệu (không có cảm âm) nhưng như vậy, sẽ làm mất ý nghĩa hòa âm của quãng 9 (ví dụ 374b).

Ví dụ 374:

(a) (b)

Tránh Khác thường

III. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

III.1. Giải quyết về hợp âm bậc II

Liên kết này yếu ớt vì các nốt trong hai hợp âm đều là những nốt chung.

Ví dụ 375:

V_9^0 nốt chung I

III.2. Giải quyết về hợp âm bậc III

Trong liên kết với bậc III, hợp âm V^0_9 mất đi đặc tính riêng của mình (tính át) và trở thành một hợp âm quãng 7 trên nốt cảm âm (VII_7). Liên kết này thường gặp trong các dãy nâng cấp hòa âm (harmonic sequence).

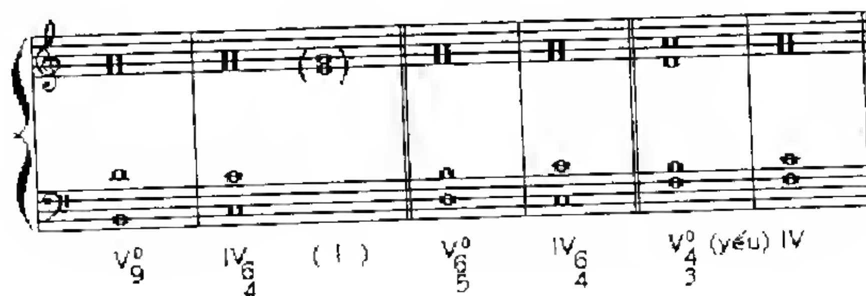
Ví dụ 376: BRAHMS - *"Ballade, op. 118, Nr. 3"*

V_7 I_7 IV_7 VII_7 III_7 VI_7 II_7 V_7

III.3. Giải quyết về hợp âm bậc IV

Chúng ta có thể thực hiện giải quyết này. Nhưng nếu hợp âm bậc IV ở thế đảo 2 (nốt chủ âm nằm ở bè Basso) thì đó lại là một giải quyết bình thường được "ngụy trang".

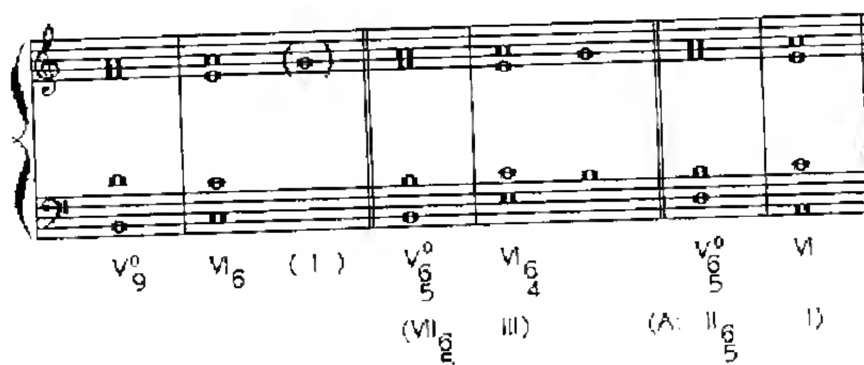
Ví dụ 377:



III.4. Giải quyết về hợp âm bậc VI

Hợp âm bậc VI không đóng vai trò một hợp âm giải quyết trong liên kết với hợp âm V^0_9. Thật vậy, liên kết **V^0_9 - VI_6** (nốt chủ âm của hợp âm bậc VI nằm ở bè Basse) thực ra là liên kết **V^09 - I** (giải quyết bình thường xem ví dụ 378a). Liên kết **V^0_9 - $VI_{6/4}$** chính là liên kết **VII_7 - III** (ví dụ 377b). cuối cùng, hợp âm **V^09** liên kết với hợp âm **VI** (thể trực) được nghe như liên kết **II - I** trong điệu thứ (ví dụ 378c).

Ví dụ 378:



IV. CÔNG DỤNG:

IV.1. Hợp âm át của bậc phụ

So với hợp âm quãng 6 giảm, hợp âm quãng 9 trưởng thiếu ít được dùng làm hợp âm át âm bậc phụ hơn. Sở dĩ như vậy vì nó không thể đóng vai trò một hợp âm át của một hợp âm chủ thứ.

Hợp âm quãng 9 trưởng được dùng trước các hợp âm bậc I, II, V đối với thang âm trưởng và III, V, VI đối với thang âm thứ. Riêng đối với hợp âm bậc III thì hợp âm át âm của nó (hợp âm quãng 9 trưởng thiếu) sẽ tương đương với hợp âm quãng 7 trên nốt bậc II.

Ví dụ 379:

(C-Dur) II_7 III

Bình thường, hợp âm (V^0_9 của IV) sẽ giải quyết về hợp âm IV và V.

Ví dụ 380: MOZART - *"Quartet K. 458"*

Allegro

(D-Dur) I V^6_5 của V V_7 I

Ví dụ 381: FRANCK - *"Symphony"*

Allegro

(B-Dur) I $V^{0\,6}_{\ 5}$ của V I V^0_9 của V

Có thể gặp hợp âm (V^0_9 của V) trong giải quyết bất thường như trong ví dụ sau đây:

Ví dụ 382: SCHUBERT - *"Sonata, op. 164"*

Allegretto

(E-Dur) I_6 V^0_9 của V II^6_5 V_7 I

IV.2. Chuyển thể

Hợp âm át âm quãng 9 trưởng thiếu được dùng làm hợp âm bản lề trong việc chuyển thể, tuy có phần giới hạn hơn so với hợp âm 7 giảm. Nó không thể chuyển đồng âm như trong trường hợp âm của hợp âm 7 giảm được.

V. CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP:

Các công thức sau đây được dùng trong tất cả các hóa bộ:

V^0_9 I V^0_9 I $V^0_{4\,3}$ I $V^0_{6\,5}$ I $V^0_{4\,3}$ I

V^0_9 của IV IV I V^0_9 của V I^6_4 V_7 I

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 16

1. Hòa âm giai điệu sau đây, sử dụng hợp âm V^0_9 và các thể đảo cho thích hợp.

Minuetto

2. Hòa âm trên bè Basso cho sẵn.

Lento

CHƯƠNG 17

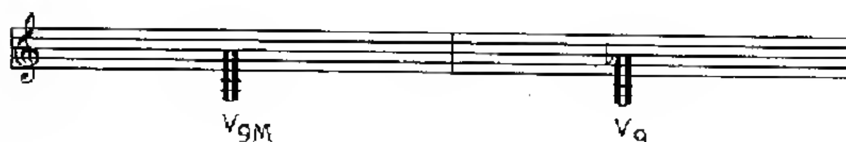
HỢP ÂM QUÃNG 9 TRƯỞNG ĐỦ

(COMPLETE DOMINANT NINTH)

I. ĐẶC TÍNH CHUNG:

Hợp âm quãng 9 đủ có hai dạng: *trưởng* và *thứ*. Nó ít được dùng hơn so với hợp âm quãng 9 thiếu.

Ví dụ 383:



I.1. Âm giảm

Vì thành phần của hợp âm V^{9M} gồm năm âm nên trong bản viết bốn phần chúng ta phải bỏ bớt một âm, thường là bỏ âm quãng 5.

I.2. Giải quyết bình thường

Cách giải quyết bình thường của hợp âm xảy ra như sau:

Ví dụ 384:



Cách xử lý hợp âm át âm quãng 9 đủ của các nhà soạn nhạc thế kỷ 18 và 19 có 3 khía cạnh quan trọng.

1) Nốt quãng 9 có thể xuất hiện như bất kỳ loại nốt ngoài hợp âm nào, được giải quyết về nốt bậc 5 trước khi chính hợp âm (có chứa nó) giải quyết.

Ví dụ 385: BRAHMS - *"Intermezzo, Nr. 3"*

Grazioso

(As-Dur) V_9 của V V_9

Ví dụ 386: BACH - *"Well-Tempered Clavier, II, Fugue Nr. 5"*

(D-Dur) VI II V_9 I

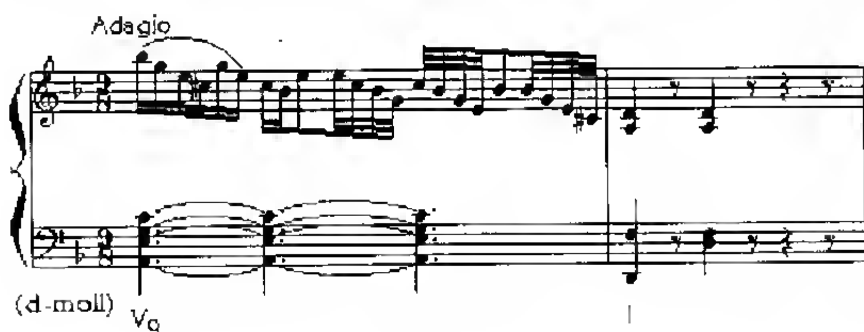
2) Có thể dùng nốt quãng 9 như một nốt thành phần của hợp âm nhưng nó cũng có thể vắng mặt trong hợp âm vào thời điểm thay đổi hòa âm. Đây là điểm quan trọng trong việc xử lý hòa âm cho nốt quãng 9 rất phổ biến ở thời kỳ cổ điển. Điều này trên thực tế có nghĩa là nốt quãng 9 được xem như một thành phần nghịch âm nhưng không cần giải quyết so với nốt quãng 7.

Ví dụ 387: MOZART - *"Symphony K.550"*

Andante

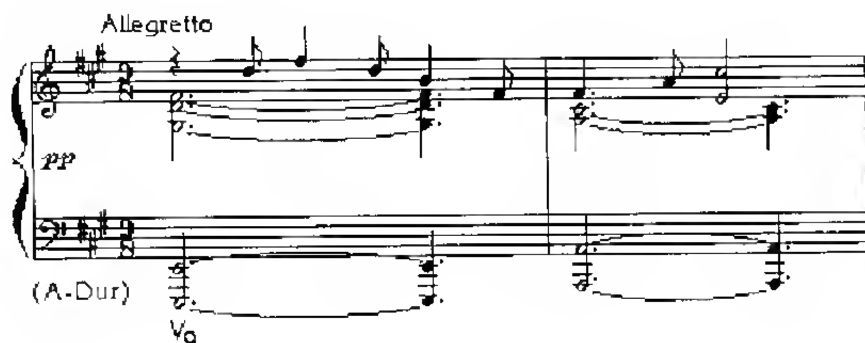
(Es-Dur) I I^6_4 V_9(ấn âm : *si*)

Ví dụ 388: BEETHOVEN - *"Quartet, op.18, Nr.1"*



3) Sau cùng, nốt quãng 9 có thể đóng vai trò một nốt thành phần của hợp âm. Khi đó, nó là một nghịch âm và phải được giải quyết về một nốt thuộc thành phần hợp âm đi sau.

Ví dụ 389: FRANCK - *"Violin Sonata"*



Ví dụ 390: BEETHOVEN - *"Bản giao hưởng số 3"*



Trong ví dụ sau đây, chuyển hành của bè ít nhiều bị giảm ở cường độ piano forte do hiệu quả của dấu ngân trì tục (pedal). Việc giải quyết nốt quãng 9 đi kèm với việc thay đổi âm sắc từ forte (mạnh) sang dolcissimo (rất du dương) cũng như việc thay đổi âm vực (register) và chuyển động.

Ví dụ 391: LIZT "Sonetto del Petrarca"



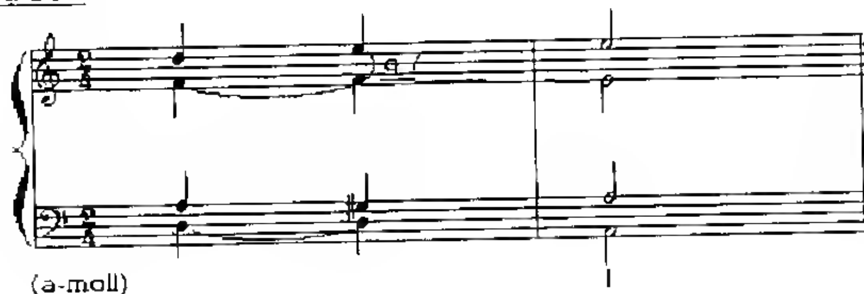
Trích dẫn trên đây cho thấy quãng 9 thứ giải quyết về hợp âm chủ trưởng hoặc thứ. Quãng 9 trưởng của hợp âm đủ hay thiếu chỉ được dùng trước một hợp âm chủ trưởng.

II. KHOẢNG CÁCH GIỮA CÁC BÈ:

Khi trong hợp âm quãng 9 có âm nền (tức hợp âm 9 đủ) và khi hợp âm được dùng theo ý nghĩa hòa âm thông thường (*khía cạnh thứ 3* - xem mục 1, 2, 3) chúng ta cần sắp đặt sao cho:

• *Nốt quãng 9 nằm trên âm nền ít nhất là một quãng 9* (ví dụ 393c). Nếu như âm 9 nằm dưới âm nền như trong ví dụ 392 dưới đây, nốt *Fa* (âm bậc 9) có khuynh hướng giải quyết xuống nốt *Mi*, nhưng bên trên nó lại có một quãng 7 với nốt *Mi*. Như vậy, nốt *Mi* đứng sau sẽ bị mờ nhạt.

Ví dụ 392:



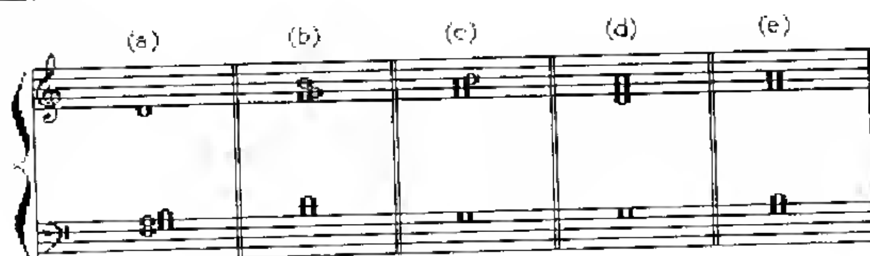
Trên thực tế, ít khi gặp nốt quãng 9 ở bên dưới âm nền.

• *Nốt cảm âm (âm quãng 7) nên nằm dưới nốt quãng 9 hơn là nằm bên trên* (ví dụ 393 d, c).

• Trong hợp âm V^9 chỉ thiếu có hai nốt của thang âm. Như vậy, nếu sắp xếp năm nốt này gần nhau thì hợp âm được tạo thành không mang đặc tính

của V⁹ nữa mà cho hợp âm xây dựng trên quãng 2 (xem ví dụ 393 a, b, c). Trong hòa âm thế kỷ 20, hình thức này được gọi là **chùm nốt (tone - cluster)**[1].

Ví dụ 393:



Quan sát ví dụ trên, chúng ta thấy:

a. Hợp âm này nghe không giống như một hợp âm quãng 9.

b. Thường nên tránh dùng hợp âm này, vì âm nền cao hơn nốt quãng 9.

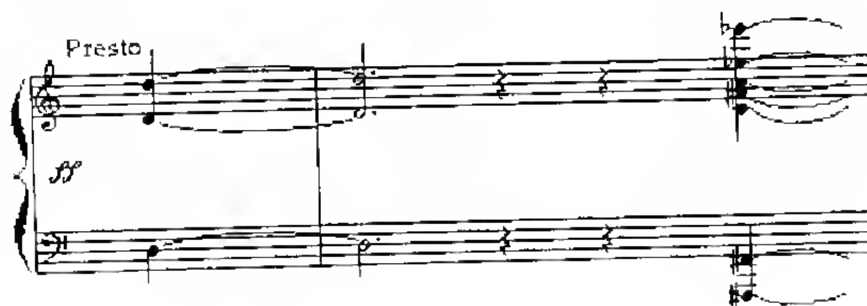
c. Dạng này có nhiều đặc tính của một hợp âm át âm quãng 9 hơn mặc dù không lý tưởng lắm, vì âm quãng 9 nằm dưới cảm âm.

d. Trong hợp âm này, nốt cảm âm đã bị bỏ đi.

e. Đây là cách sắp xếp âm thông dụng nhất.

Trong ví dụ sau đây, âm thanh đặc biệt chói tai, gay gắt của hợp âm là do khoảng cách giữa các bè.

Ví dụ 394: BEETHOVEN - *"Symphony Nr. 9"*



III. CÁC DẠNG THỂ ĐẢO:

Điều quan trọng là cần phải đảm bảo vị trí tương đối giữa nốt quãng 5, nốt nền và cảm âm. Trong kiểu đánh số bè Basso, dấu (+) để chỉ nốt cảm âm nằm cách trên bè Basso quãng mấy.

Ví dụ 395:

7 6 (5) — +6 5 4 — +4 3 2

Thể đảo 4 ít được dùng đến vì có nốt quãng 9 nằm dưới âm nền. Thể đảo 2 với âm 5 nằm ở bè Basso ít được dùng hơn hai thể đảo còn lại.

Ví dụ 396: LALO - "Symphonie Espagnole"

Andante

I V_7 6 — I V_7 6

Ví dụ 397: HAYDN - "Sonata"

f — sf — dim — p

(F-Dur) II_6 5 — V_4 3 2 — I_6 — II_6 — I_6 4 — V_7 — I

IV. ỨNG DỤNG:

IV.1. Giải quyết bình thường

Chúng ta nên thử thực hành liên kết hợp âm V^9 với các hợp âm khác của thang âm, phán đoán kết quả cả về mặt đối âm lẫn hòa âm. Các giải quyết bất

thường trong những tác phẩm của các nhà soạn nhạc cần phải được lưu ý. Những liên kết này không được coi là giải quyết bởi vì quãng 9 có thể không giải quyết hoặc không có tác dụng hòa âm.

Các ví sau đây sẽ làm rõ thêm cho chúng ta:

Ví dụ 398: HAYDN - *"Tứ tấu cho dàn dây, op. 64, Nr. 2"*

Adagio

(H-Dur) V V_9 VI

Ví dụ 399: FRANCK - *"Những khúc biến tấu giao hưởng"*

Poco Allegro

(Fis-Dur) V_9 IV_6 của V VI_6 V I

Ví dụ 400: SCHUBERT - *"Sonata, op. 122"*

Allegretto

8va

p *fp*

(Es-Dur) V_7 I_6

IV.2. Hợp âm át của các bậc phụ

Hợp âm quãng 9 đủ được dùng như một hợp âm át của bậc phụ, *có giới hạn là* nó chỉ được dùng để *dẫn tới một hợp âm bậc I trưởng.*

Những giải quyết bất thường của hợp âm át của bậc phụ quãng 9 thỉnh thoảng cũng được dùng như trong ví trí sau đây:

Ví dụ 401: WAGNER - *"Die Meistersinger, Hồi III"*

Moderato

(C-Dur) V_7 I_6 $V_{4\,3}$ V_9 của VI IV $II_{6\,5}$

Dưới đây là một số ví dụ khác, trong đó hợp âm quãng 9 được dùng như một hợp âm át của bậc phụ.

Ví dụ 402: CHOPIN - *"Nocturne, op.72, Nr. 1"*

Andante

(e-moll) I V_9 của IV $IV_{6\,4}$

Ví dụ 403: BACH - *"Well-Tempered Clavier, I, Prelude Nr. 12"*

(f-moll)

Hợp âm quãng 9 Trưởng đủ

Ví dụ 404: FRANCK - *"Symphony"*

(B-Dur) IV
(g-moll) III V_2^0 $I_{\substack{6\\4}}$ V_2^0 của VI VI $_{\substack{6\\4}}$ IV_9 của V I

Ví dụ 405: MOUSSORGSKY - *"Dạ khúc thần chết"*

(es-moll) I II_6 I V_9 của III III V

V. CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP:

Các công thức sau đây được dùng trong tất cả các hóa bộ:

V_9 I V_9 I V_9 I $V_{\substack{7\\6}}$ I $V_{\substack{6\\5\\4}}$ I_6

V_9 V_9^0 của VI VI V_9 của V V_7 V_9 của IV V_9 V_9^0 của II V_9^0 I

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 17

1. Viết 4 phần cho các liên kết sau:
   - a/ (Es-Dur) : V 9 - V 9 của II
   - b/ (G-Dur) : V9 của II - V9 của V
   - c/ (A-Dur) : V9b của V
   - d/ (F-Dur) : V9 của VI - IV

2. Hãy thành lập một câu nhạc chuyển thể từ thang âm (G-Dur) sang (F-Dur), trong đó hợp âm bản lề là một hợp âm quãng chín trưởng, làm hợp át âm của bậc phụ cho cả hai thang âm.

3. Hòa âm bè Basso cho sẵn sau đây:



4. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau đây:



CHƯƠNG 18

MÔ TIẾN

(SEQUENCE)

I. KHÁI NIỆM:

Mô tiến hòa âm là sự chuyển dịch lên hoặc xuống một cách có hệ thống một mô hình hòa âm, tiết điệu và giai điệu. Đây là một phương cách khai triển trong âm nhạc.

Sự thay đổi cao độ tạo thêm yếu tố biến đổi cho tính nhất quán của việc lặp lại các mô hình. Đối với những người sáng tác non tay, mô tiến là một điểm tựa tốt; trong khi đó, những nhà soạn nhạc tài năng lại sử dụng nó với nhiều hiệu quả lớn lao. Ở đây chúng ta tìm hiểu sơ bộ về nền hòa âm của các loại mô tiến khác nhau và chú ý đến những mô tiến có cấu trúc cơ bản được phô bầy rõ rệt.

II. MÔ HÌNH BAN ĐẦU:

Mô hình được chọn để chuyển dịch trong mô tiến thường có một hình thức dễ biến đổi. Chiều dài của nó có thể thay đổi từ một motive ngắn, đơn trên một hợp âm đến cả một câu nhạc. Tuy nhiên, mặc dù có thể thành lập một mô hình âm nhạc chỉ dựa trên một hợp âm làm nền, người ta vẫn ít dùng mô hình này vì không tạo được sự mới lạ trong hòa âm.

Ví dụ 406: BEETHOVEN - *"Khúc tam tấu, op. 1, Nr. 3"*

Mô hình thường gồm hai hợp âm. Trong ví dụ sau đây, chúng là những hợp âm 3 nốt đơn giản có âm nền cách nhau quãng 4 với tiến trình liên kết mạnh thường gặp.

Ví dụ 407: MOZART - *"Sonata cho 2 đàn dương cầm, K. 448"*

Allegro molto

mô hình phỏng diễn phỏng diễn

I IV II V III VI IV I

Với mô hình quá dài, chúng ta khó nhận ra được ngay sự mô tiến hơn so với mô hình ngắn. Sử dụng một câu ngắn làm một hình mô tiến có lẽ sẽ thành công hơn.

Ví dụ 408: BEETHOVEN - *"Sonata, op. 10, Nr. 1"*

Allegro molto

(As-Dur) V I V I I

(F-Dur) III V I

V I

III (Des-Dur)V I VI I

III. TIẾT TẤU HÒA ÂM:

Mô hình được dựa trên cơ sở công thức hòa âm. Công thức này có dạng tiết tấu được hình thành từ việc lựa chọn các liên kết âm nền, tiêu chuẩn nhịp (xem mục IV.2., chương 11) và các yếu tố phụ khác. Ví dụ 407 cho thấy mô hình với tiết

tấu đơn từ *mạnh sang yếu*. Trong ví dụ 408 tiết tấu lại đi từ *mạnh – yếu – yếu – về mạnh*. Nếu mô hình tiết tấu bắt đầu bằng một *phách không trọng âm* (anacrusis – x. chương 11), tạm hiểu là phách yếu, thì mô tiến sẽ có hiệu quả hơn.

Ví dụ 409: BEETHOVEN - *"Sonata, op.106"*



Phách không trọng âm có thể đủ mạnh để tạo hiệu quả của một đảo phách. Trong vị trí sau đây, chúng ta cần lưu ý là tiết tấu hòa âm phù hợp với nhịp, trong đó sự nhấn mạnh tiết tấu giai điệu có ưu thế trên phách 3 của nhịp hơn.

Ví dụ 410: MOZART - *"Quintet, K. 593"*



Cảm tưởng nhấn mạnh về tiết tấu càng cao khi phần anacrusis dài, theo sau là một phách xuống ngắn.

Ví dụ 411: BRAHMS - *"Intermezzo, op. 10, Nr. 3"*



IV. ĐẶC TÍNH CỦA MÔ TIẾN:

IV.1. Chiều dài mô tiến

Nói chung, một điều là được thống nhất là một chuyển dịch đơn của mô hình không tạo nên một mô tiến; phải từ lần xuất hiện thứ ba của nhóm cơ bản mới kể đến là có sự chuyển dịch. Cũng có những ngoại lệ là trong một số loại hình diễn cảm âm nhạc như các khúc *cadenza* có trình độ kỹ thuật cao và các sáng tác dùng cho việc nghiên cứu và biểu diễn kỹ thuật, những mô tiến đôi khi được viết bằng cách lặp lại nhiều lần trong suốt toàn bộ âm vực của nhạc cụ.

IV.2. Cấp độ chuyển dịch

Mô hình có thể được chuyển dịch với bất kỳ quãng nào, đi lên hay đi xuống. Quãng được chọn dựa trên hai yếu tố:

- *Dự tính hòa âm* của đoạn mô tiến;
- *Tính thuận lợi* trong việc nối kết mô hình với nhau khi chuyển dịch.

Muốn cấu tạo nên một mô tiến cần phải để ý đến 2 vấn đề trên.

V. PHÂN LOẠI MÔ TIẾN:

Ngoài các cách phân loại như:

- Theo hướng chuyển động: mô tiến quãng 2, quãng 3, quãng 4, v.v...
- Theo số lượng các hợp âm trong mô hình: mô tiến hai thành phần, ba thành phần v.v...
- Theo sự đồng dạng: mô tiến nguyên bản (có tài liệu gọi là mô tiến nghiêm khắc hay mô tiến đúng, nghĩa là motive trong mô tiến giống hệt motive của mô hình), mô tiến biến đổi (có tài liệu gọi là, *mô tiến tự do* hay *mô tiến không đúng*, nghĩa là có sự biến đổi đôi chút trong motive).

Chúng ta còn gặp hai loại mô tiến được đề cập sau đây:

V.1. Mô tiến không chuyển điệu

Còn có khi được gọi là ***mô tiến điệu tính***. Trong đó, các chuyển dịch được thực hiện trên các bậc thang âm của bộ khóa (điệu tính). Mô tiến này tạo nên vài biến đổi trong mô hình bởi vì các quãng giữa các bậc thang âm không luôn luôn giống nhau. Chẳng hạn, trong ví dụ 407, chức năng hóa âm là: *I - IV, II - III, VI*. Mô hình ban đầu gồm hai hợp âm 3 nốt trưởng và một hợp âm thứ và mô hình 3 có hai hợp âm 3 nốt thứ. Chú ý rằng, việc chuyển dịch đi lên với một quãng 2 trưởng, trong khi đó, liên kết âm nền ở chỗ tiếp giáp hai mô hình là đi xuống quãng 3 thứ.

Mô tiến không chuyển điệu cũng có thể có mang sự biến đổi về quãng chuyển dịch mô hình. Trong ví dụ 409, chuyển dịch đầu tiên đi xuống một quãng 3

thứ, trong khi đó chuyển dịch thứ hai đi xuống một quãng 3 trưởng (quãng chuyển dịch giữa các bậc I, VI, và IV trong thang âm trưởng). Cả hai sự biến đổi này (biến đổi trong mô hình và trong quãng chuyển dịch) cũng có mặt trong mô tiến ở ví dụ dưới đây với dạng mô tiến đi xuống quãng 2. Ở đây, các liên kết âm nền là liên kết quãng 4 trong suốt đoạn nhạc, tất cả là quãng 4 đúng ngoại trừ mô tiến từ bậc VI đến II (quãng 4 tăng).

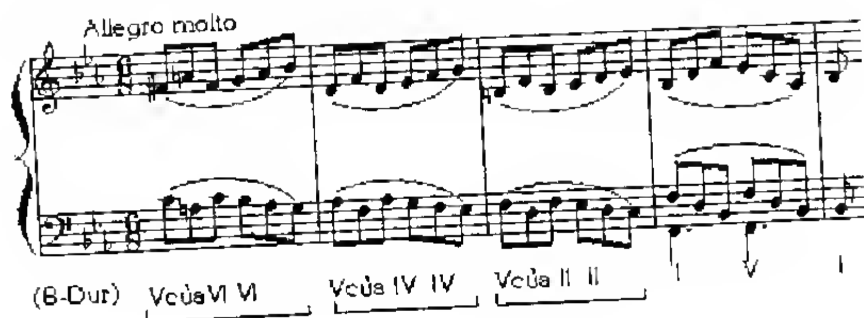
Ví dụ 412: PARADISI "Sonata"



Hợp át âm bậc phụ

Việc dùng các hợp át âm bậc phụ trong mô tiến không chuyển điệu tạo thêm màu sắc hòa âm với những nốt xa lạ với thang âm của âm thể chính, góp thêm yếu tố tiết tấu cho các nghịch âm và nhấn mạnh tính quán của nhóm các hợp âm có trong mô hình.

Ví dụ 413: BEETHOVEN "Sonata, op. 7"



Mô tiến ngắn dưới cho thấy âm nền liên kết nhau trong quãng 4 đúng ở khoảng cách 1 phách. Những hợp át âm bậc phụ có giải quyết chia tiết tấu hóa âm thành loại nhịp **2/4** đối lại với nhịp **3/4** của giai điệu đang chiếm ưu thế.

Ví dụ 414: CHOPIN - "Mazurka, op. 24, Nr. 3"



Những mô tiến trong đó mỗi hòa âm là một hợp âm át của hợp âm sau đó thường tạo nên tính bất ổn định trong âm thể và làm cho người nghe có cảm giác có nhiều thang âm liên kết nhau.

Ví dụ 415: A. SCARLATTI - "Fugue"



Trong mô tiến dưới đây hợp âm át âm bậc phụ không được dùng trong lần xuất hiện thứ ba của mô hình bởi vì hợp âm ba nốt thượng chủ âm (bậc II) là hợp âm thứ giảm nên không thể giữ vai trò một âm chủ tạm thời.

Ví dụ 416: HAYDN - "Tứ tấu cho đàn dây, op. 76, Nr. 4"



V.2. Mô tiến chuyển điệu

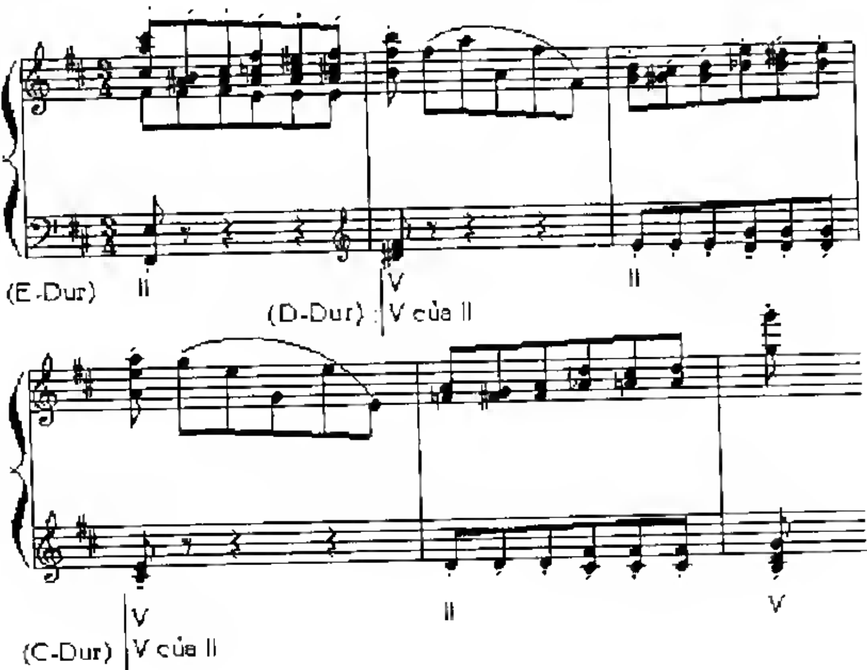
Hình thức thường gặp nhất của mô tiến chuyển điệu bao gồm ba thang âm. Không có việc quay trở về âm thể của mô hình ban đầu. Sự chuyển điệu không xảy ra trong mô hình, mà hợp âm sau cùng của mô hình là hợp âm bản lề. Sự chuyển điệu sang thang âm thứ hai được gọi là ly điệu (thoáng qua) vì thang âm mới không tồn tại lâu, mà như giai đoạn chuyển tiếp sang các thang âm sau.

Ví dụ 417: BACH - *"Well-tempered clavier, I Fugue, Nr. 8"*



Trong ví dụ này, chuyển điệu sang (e-moll) là một ly điệu. Nốt treo trong bè giữa giúp cho tránh hiệu quả giai kết ở mỗi hợp âm cuối mô hình. Chuyển địch đầu tiên đi xuống quãng 3 thứ. Khó có thể chia quãng 5 đúng giữa giọng ban đầu (Gis-Dur) và dự tính hòa âm (cis-moll) ra hai phần tương đương. Hơn nữa, có sự thay đổi điệu thức trong thang âm sau. Hợp âm ba nốt Em nghe nghèo nàn đối với cả hai thang âm khác, nên tác giả chọn hợp âm E. Mô hình được dùng trong mô tiến chuyển điệu thường được thành lập trên cơ sở hòa âm của một điệu tính rõ ràng. Thế không có nghĩa là phải gồm cả hợp âm chủ. Trong ví dụ sau, liên kết II - V vẫn xác định tốt các trung tâm điệu tính của ba thang âm không họ hàng gần.

Ví dụ 418: BRAHMS - *"Symphony Nr. 2"*



VI. MỘT VÀI ĐIỀU CẦN LƯU Ý:

1) Vì cần tôn trọng mô hình (nhạc đề để mô tiến) nên đôi khi phải chấp nhận hiện tượng chéo bè.

2) Có khi còn cần phải dùng đến dấu nghỉ giữa hòa âm để tránh quãng 5 bất hợp pháp.

3) Nên cho chuyển hành liền bậc, hoặc dùng những nốt chung của hợp âm để dễ thực hiện việc mô tiến hơn.

4) Có khi phải dùng hợp âm thiếu, nhưng không để thiếu âm quãng 3.

5) Có khi phải chấp nhận khoảng cách bất thường giữa các bè.

CHƯƠNG 19

HỢP ÂM QUÃNG 7
CỦA CÁC BẬC KHÁC BẬC V

I. LỊCH SỬ - SỰ THÀNH LẬP:

I.1. Lịch sử

Ngay từ đầu, hợp âm nghịch trên các bậc khác ngoài bậc át chưa được dùng rộng rãi (để tiện gọi, trong chương này, ngoài nốt bậc V - át âm - chúng ta tạm gọi các bậc còn lại là *nốt bậc phụ*). Chúng chỉ xuất hiện như kết quả của lối viết đối âm. Tới cuối thế kỷ 19 với các nhà soạn nhạc như FAURÉ, DEBUSSY và RAVEL, các hợp âm này mới được dùng nhiều (Trong giai đoạn mới thực hành hòa âm không nên dùng những tác phẩm của các tác giả này làm mẫu mực).

I.2. Thành lập

I.2.1. Hợp âm quãng 7 thứ

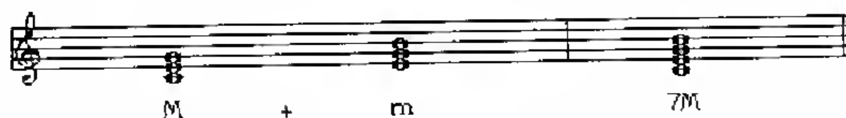
* Khi đem một hợp âm ba nốt trưởng chồng lên một hợp âm ba nốt thứ, chúng ta có được một hợp âm quãng 7 thứ.



* Các hợp âm quãng 7 thứ tuy là nghịch nhưng mềm mại, uyển chuyển, được sử dụng thường xuyên.

I.2.2. Hợp âm quãng 7 Trưởng

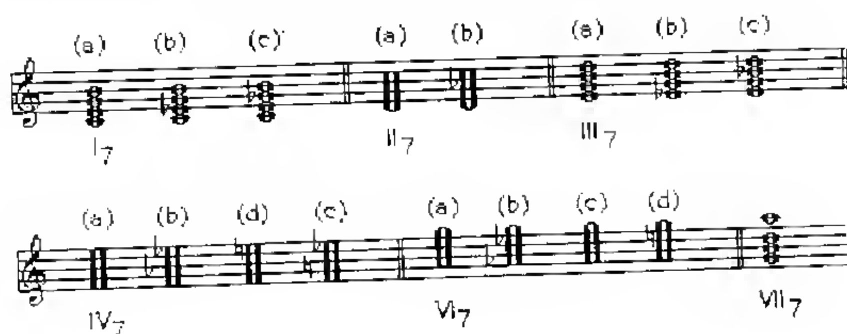
* Khi đem một hợp âm ba nốt thứ chồng lên trên một hợp âm ba nốt trưởng, chúng ta có được một hợp âm quãng 7 trưởng.



* Các hợp âm quãng 7 trưởng có đặc tính cứng cỏi (do có quãng 7 trưởng, *do - si*), do đó ít được sử dụng hơn.

I.2.3. Liên kết các hợp âm quãng 7 phụ

Ví dụ 419:



Một số nhà lý thuyết gọi các hợp âm này là hợp âm quãng 7 phụ.

+ Các hợp âm loại (a) thuộc về thang âm trưởng.
+ Các hợp âm loại (b) thuộc về thang âm thứ.
+ Các hợp âm loại (c) thuộc về thang âm thứ ca điệu.
+ Các hợp âm loại (đ) thuộc về thang âm trưởng nhân tạo với nốt bậc VI giảm 1/2 cung.

II. CÁCH SỬ DỤNG:

Như những hợp âm nghịch, các hợp âm quãng 7 phụ đều phải có sự chuẩn bị và giải quyết cần thiết.

II.1. Chuẩn bị

Trong mục III, chương 14, chúng ta đã đề cập đến cách chuẩn bị cho hợp âm quãng 7 át âm. Ở đây, cách chuẩn bị cũng như thế, và được tóm lại như sau.

Ví dụ 420:



Những điều chúng ta coi như là nguyên tắc chuẩn bị trên đây thật ra không nhất thiết là nguyên tắc chuẩn bị bắt buộc trong các phần hòa âm thường gặp. Trong vài loại bút pháp khác nhau, nốt quãng 7 của hợp âm quãng 7 phụ được chuẩn bị ở dạng nốt treo hay nốt lặp lại, nhưng điều này lại không áp dụng được cho các thể loại khác nhau của âm nhạc hòa âm thế kỷ 18, 19.

II.2. Giải quyết

* Nốt quãng 7 thường được giải quyết bằng chuyển động xuống liền bậc.

* Xét về mặt hòa âm, giải quyết bình thường là giải quyết về một hợp âm có âm nền cách một quãng 4 đúng bên trên, ngoại trừ trường hợp âm IV^7 và hợp âm thứ VI^7 vì quãng 4 đúng bên trên sẽ nằm ra ngoài thang âm.

* Âm 5 hay âm 3 thường được bỏ đi, nhất là khi giải quyết về một hợp âm quãng 7 khác. Trong trường hợp này, âm nền phải được kép.

* Có hai cách giải quyết âm 7 bất thường, đó là: *giữ nguyên âm 7;* hoặc *dùng dấu hóa để biến âm 7 trở thành nốt thành phần của hợp âm đi sau.*

* Cần lưu ý là, dù trong bất cứ trường hợp nào, chúng ta cũng không được giải quyết bằng một quãng 8 cùng chiều.

Ví dụ 421:



III. KHẢO SÁT TỪNG HỢP ÂM QUÃNG 7 PHỤ:

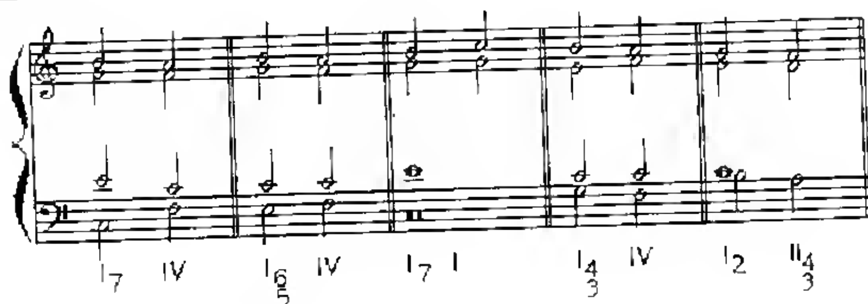
III.1. Hợp âm quãng 7 chủ (I^7)

Ở thang âm trưởng, trong hợp âm I^7 có sự mâu thuẫn căng thẳng giữa âm nền và âm 7 (cảm âm quãng 7 trưởng). Ở điệu thứ, sự mâu thuẫn này được giảm bớt nhiều nếu ta dùng điệu thức thứ tự nhiên (quãng 7 thứ giữa âm nền và âm 7). Nếu được dùng nhiều ở thể đảo 3 (I^2) âm 7 trở thành như nốt bắc cầu (âm lướt).

Ví dụ 422



Ví dụ 423:



Ví dụ 424: BRAHMS - *"Intermezzo, op. 117, Nr. 2"*

Andante

(b-moll) I_6 I_7 IV_7

Hợp âm I^7 được giải quyết bình thường về hợp âm IV. Trong âm thức thứ (xem ví dụ 424 trên đây), nốt bậc VII không cảm âm (bậc VII trong thang âm thứ tự nhiên) thường được giải quyết xuống liền bậc về nốt bậc VI.

III.2. Hợp âm quãng 7 thượng chủ âm (II^7)

III.2.1. Cấu tạo

Trong thang âm thứ, hợp âm II^7 được tạo nên bằng cách kết hợp một hợp âm 3 nốt giảm và một hợp âm 3 nốt thứ.

$$II^7 = dim + m$$

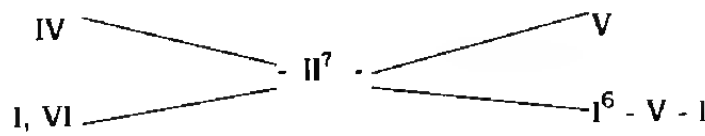
Trong thang âm trưởng, hợp âm II^7 được tạo nên bằng cách kết hợp một hợp âm 3 nốt thứ và một hợp âm 3 nốt trưởng.

$$II^7 = m + M$$

Ví dụ 425:

(a-moll) II + IV —— II7 (C-Dur) II + IV —— II7

III.2.2. Công thức thường gặp



Chú ý:

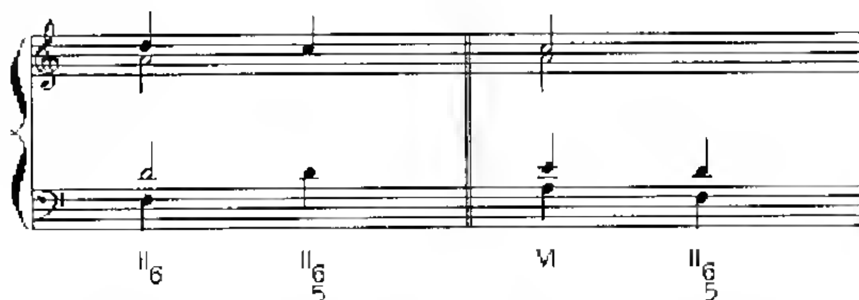
a. Hợp âm II^7 có thể được dùng ở bất kỳ thể nào (thể trực hay các thể đảo), tuy nhiên thường nên dùng: II^7 hoặc $II^{6/5}$ trong điệu thức trưởng và chỉ dùng $II^{6/5}$ nếu điệu thức là thứ.

b. Khi dùng $II^{6/5}$, nên nhớ công thức liên kết: IV^{6} - $II^{6/5}$

c. Kép âm nền và giảm âm 5.

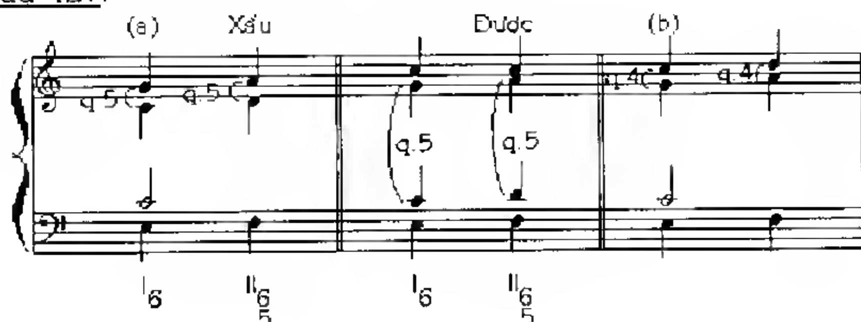
d. Vì là hợp âm quãng 7, nên chúng ta cũng cần phải chuẩn bị cho hợp âm II^{7}, thường là coi nốt quãng 7 như kết quả của nốt bắc cầu hay nốt treo.

Ví dụ 426:



e. Trong thang âm trưởng, liên kết I^{6} - $II^{6/5}$ có thể làm xuất hiện hai quãng 5 theo nhau. Nếu được bố trí ở các bè giữa, chúng ít được nhận ra và do đó có thể tạm chấp nhận (ví dụ 427a). Có thể dùng hai quãng 4 song song để tránh các quãng 5 theo sau này (ví dụ 427b).

Ví dụ 427:



III.2.3. Giải quyết

* Cách giải quyết bình thường của II^{7} hay $II^{6/5}$ là về hợp âm bậc V (trong các giai kết). Khi đó, âm 7 được giải quyết xuống.

Ví dụ 428: BACH - *"Khúc phóng tác 3 bè, số 11"*



Ví dụ 429: SCHUMANN - *"Giao hưởng số 1"*

Larghetto

(c-moll) VI_6 II_7 V I

* Người ta còn tạo dạng thứ của II^7 bằng cách dùng âm 5 giảm nửa cung (nốt bậc VI của thang âm trưởng nhân tạo) trong cả điệu thức trưởng lẫn thứ.

Ví dụ 430: BERLIOZ - *"Fantastic symphony"*

p

(C-Dur) IV II^6_5

* Nếu sau $II^{6/5}$ hay II^7 là hợp âm $I^{6/4}$, thì cách giải quyết bất thường sẽ là *giữ yên nốt quãng 7 qua hợp âm* $I^{6/4}$.

Ví dụ 431:

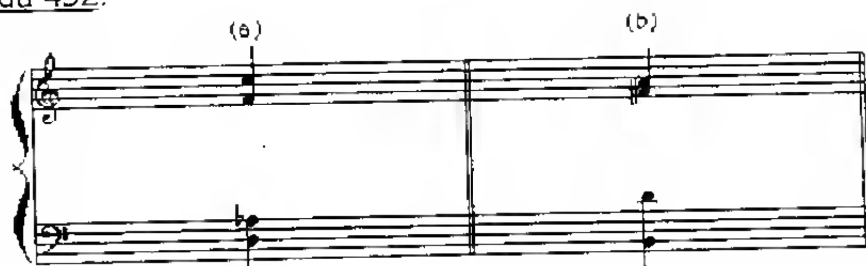
I II^6_5 I^6_4 V

* Có hai cách giải quyết bất thường khác, đó là *giải quyết về các hợp âm bậc I, III, VI* và *về các hợp âm át của các bậc phụ khác.*

III.2.4. Áp dụng (II^7 *nhân tạo)*

a. Sau đây là II^7 nhân tạo của thang âm trưởng (ví dụ 342a) và của thang âm thứ (ví dụ 432b).

Ví dụ 432:



Hai hợp âm này chỉ nên dùng trong những công thức kết cuối bài, và chỉ được dùng ở thể đảo 1 (nếu điệu thức đang xét là trưởng) hoặc có thể dùng ở thể tự nhiên hoặc thể đảo (nếu điệu thức đang xét là thứ).

Ví dụ 433:



b. Hợp âm II^7 nhân tạo thường chỉ nên theo sau hợp âm IV nhân tạo hay I, không dùng theo sau hợp âm VI.

c. Có thể giảm âm 3 (trong hai hợp âm II^7 nhân tạo), nhưng phải giữ lại âm 5 vì là âm đặc biệt.

d. Ngoài ra, chúng ta còn có được hai hợp âm II^7 nhân tạo khác sau đây:

Ví dụ 434:

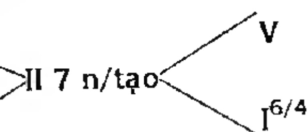


Hai hợp âm này có tính chất như hợp âm V^7.

* Chúng ta có thể dùng chúng ở thể trực hay thể đảo 1.
* Có thể dùng ở giữa hay cuối bài.
* Khi liên kết hòa âm cần nhớ công thức thường được dùng sau:

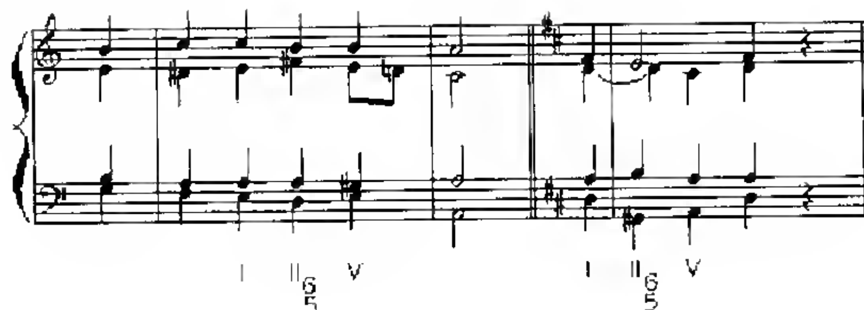
Thang âm trưởng: **I / VI**

Thang âm thứ: **$IV_{n/tạo}$ / I**



Chúng ta hãy quan sát ví dụ sau đây của BACH.

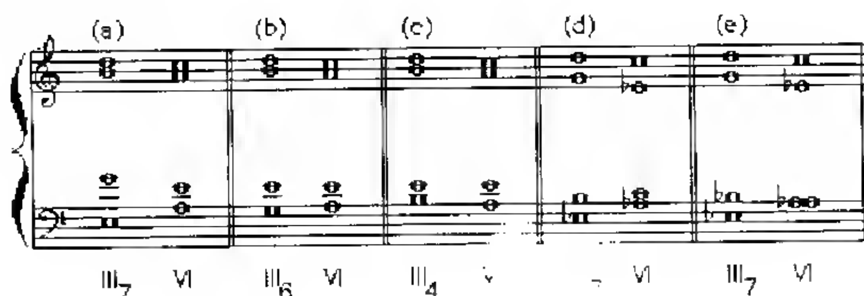
Ví dụ 435:



III.3. Hợp âm quãng 7 trung âm (III^7)

Cách giải quyết bình thường của III^7 là về bậc VI (xem ví dụ 436 a, b, c). Trong thang âm thứ, dạng thức III^7 có âm 5 chuyển hành theo hai trường hợp khác nhau: *nếu âm 5 là cảm âm* (thang âm thứ đang dùng là nhân tạo), nó sẽ *chuyển hành lên;* còn *nếu âm 5 là nốt bậc 7 thường* (tức không là cảm âm), nó sẽ *chuyển hành xuống.* (ví dụ 436 d, c).

Ví dụ 436:



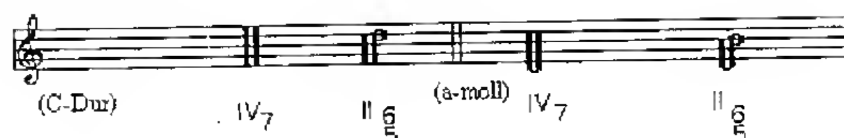
Ví dụ 437:



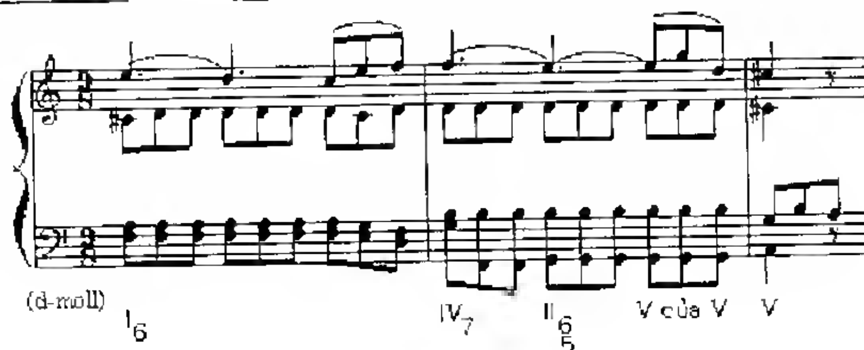
III.4. Hợp âm quãng 7 hạ át (IV^7)

Xét về thành phần cấu tạo, hợp âm IV^7 rất gần với hợp âm $II^{6/5}$ (ví dụ 438). Vì vậy, cách *giải quyết bình thường* của nó là dẫn về *hợp âm $II^{6/5}$* với âm 7 chuyển động xuống, và sau đó là hợp âm V.

Ví dụ 438:



Ví dụ 439: BEETHOVEN - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 18, Nr. 1"*

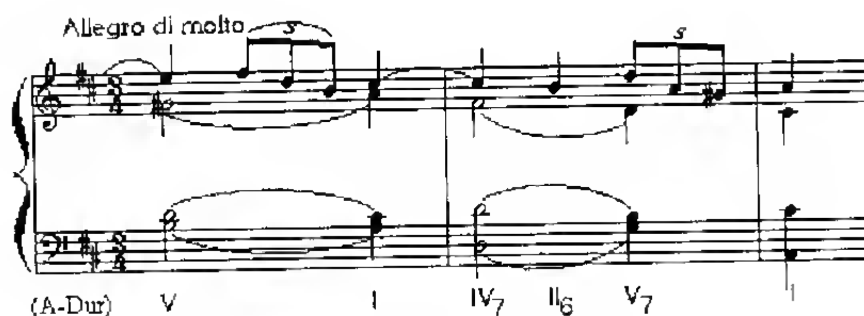


Ví dụ 440: BACH - *"Well - tempered clavier I, Prelude Nr. 1"*



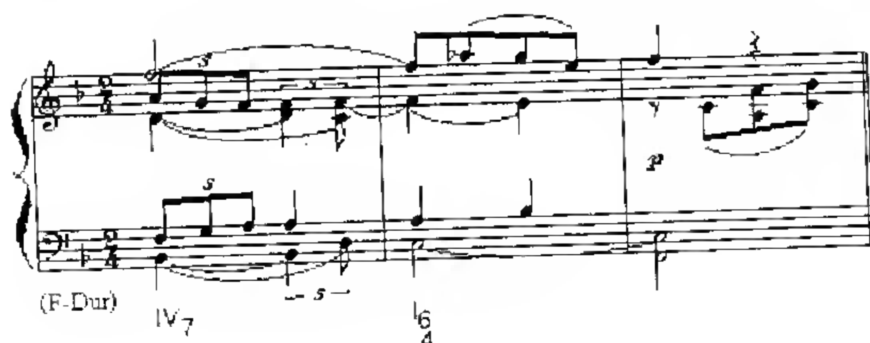
Khi bỏ đi âm 5, phải kép âm nền và lúc bây giờ hợp âm VI^7 thường dẫn về một hợp âm 3 nốt ở thể đảo 1.

Ví dụ 441: HAYDN - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 20, Nr. 4"*



Cách giải quyết IV^7 trực tiếp về V ít thông dụng. Khi sử dụng phải cẩn thận sắp xếp các bè sau cho tránh được các quãng 5 song song. Trong ví dụ dưới đây, liên kết được lưu loát hơn bằng cách giải quyết về $I^{6/4}$ trước khi về hợp âm V.

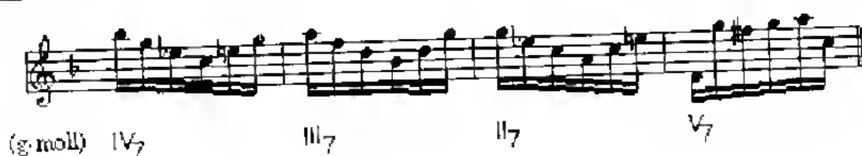
Ví dụ 442: BRAHMS - "Violin Sonata, op. 108"



* *Các giải quyết bất thường*

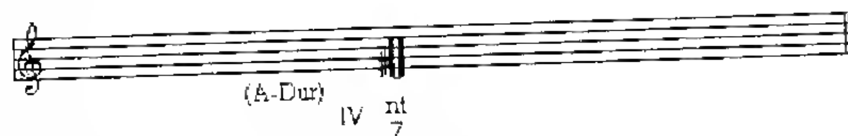
+ Đó là các cách giải quyết về hợp âm bậc I và vài hợp âm át của bậc phụ khác. Ví dụ dưới đây cho thấy một liên kết khác thường bằng cách chuyển hành song song về hợp âm III.

Ví dụ 443: BACH - "Sonata Nr. 1, for Violin alone"

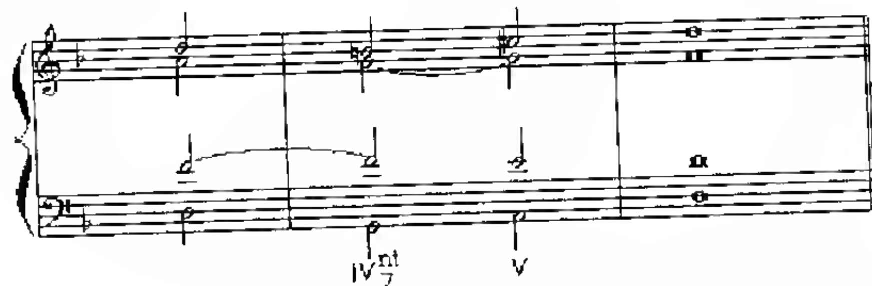


+ Hợp âm IV^7 trong thang âm thứ thường có dạng nhân tạo với nốt quãng 3 tăng lên nửa cung đồng. Hợp âm này có bản chất giống như hợp âm V^7 vì nó gồm một hợp âm 3 nốt trưởng và một hợp âm 5 giảm.

Ví dụ 444:



Ví dụ 445:



+ Hợp âm IV^7_{nt} thường được dùng trước hợp âm V^7 (ở điệu thức thứ) khi có một bè nào đó chuyển hành từ nốt bậc VI về nốt bậc VII cảm âm (trong ví dụ 445, đó là bè trên cùng).

+ Trước hợp âm IV^7_{nt} chỉ nên dùng hợp âm I, không dùng hợp âm IV^7.

+ IV^7 rất thường được sử dụng khi giai diệu (bè trên cùng) có dạng chuỗi bốn âm đi lên.

Ví dụ 446:



III.5. Hợp âm quãng 7 thượng át âm (VI^7)

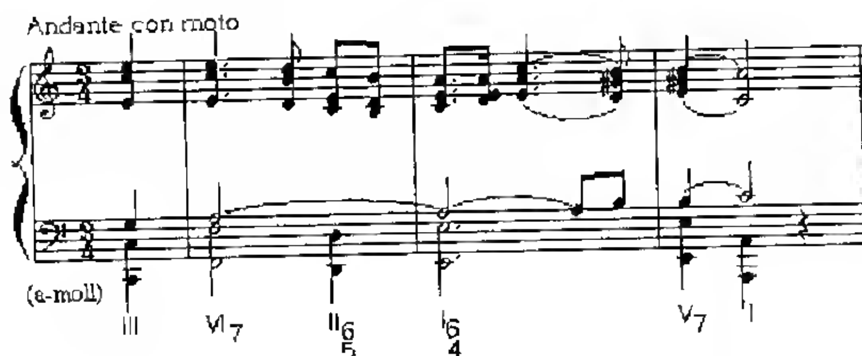
Công thức liên kết thường gặp:

Ví dụ 447:



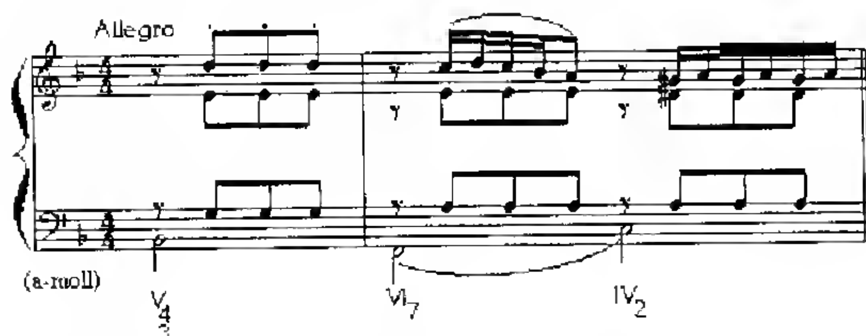
Cách giải quyết bình thườn của VI^7 là về hợp âm bậc II. Khi có âm 3, nó thường được kéo dài hay lặp lại để trở thành nốt quãng 7 của II. Như ở nhịp thứ 6 trong ví dụ 447, các bè có thể đi qua dạng hợp âm IV^7 trước khi về bậc II. Tiết tấu hòa âm có thể là *yếu về mạnh* hoặc *mạnh về yếu*. Trong trường hợp sau, âm 7 sẽ vang lên như một nốt nhấn (âm dựa) dẫn về nốt giải quyết.

Ví dụ 448: MENDELSSOHN - *"Bản giao hưởng số 3"*



Trong ví dụ dưới đây, hợp âm VI^7 giải quyết bất thường về hợp âm hạ át với âm nền được nâng lên nửa cung.

Ví dụ 449: HAYDN - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 76, Nr. 1"*



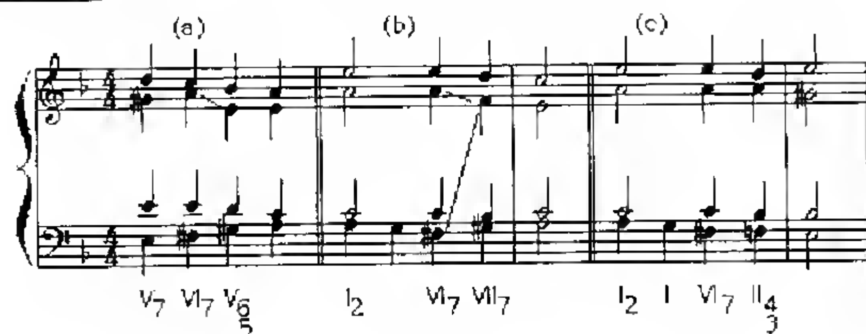
Hợp âm VI^7 thường được dùng nhiều trong thang âm thứ. Nó tạo ra một khả năng mới để hòa âm cho chuỗi 4 âm đi lên (ví dụ 450) với cách dùng VI^7 nhân tạo.

Trong liên kết VI^7_{nt} - $V^{6/5}$ ở ví dụ 450a dưới đây, bắt buộc phải có bước nhảy quãng 4 (ở bè Alto).

Trong liên kết VI^7_{nt} - VII^7 có bước lệch (giữa Alto và Basso) nhưng chấp nhận được (ví dụ 450 b).

Trong liên kết VI^7_{nt} - $II^{4/3}$, ở bè Basso, chuyển động xuống sẽ có bước đi bán cung (chromatic) có thể chấp nhận được ví dụ 450c).

Ví dụ 450:



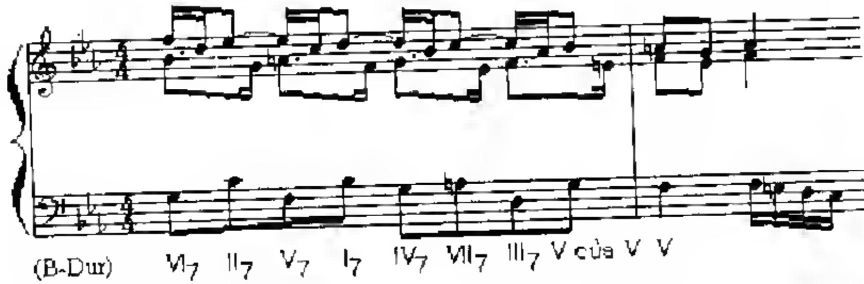
IV. ỨNG DỤNG:

1. Dãy liên tiếp các hợp âm quãng 7 là một thủ pháp được các nhà soạn nhạc thích dùng để thực hiện mô tiến không chuyển điệu. Các nốt quãng 7 thường được diễn đến bằng nốt treo. Nếu ở thể trực, mỗi hợp âm này sẽ là một hợp âm thiếu với âm nền được kép.

Ví dụ 451:



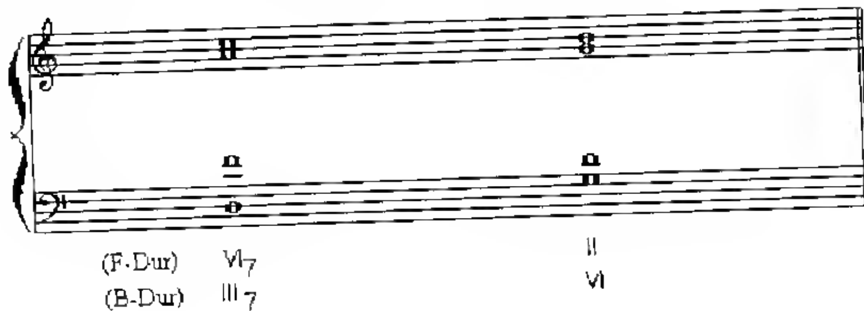
Ví dụ 452: KREBS *"Partita Nr. 5, Allemande"*



2. *Chuyển thể*

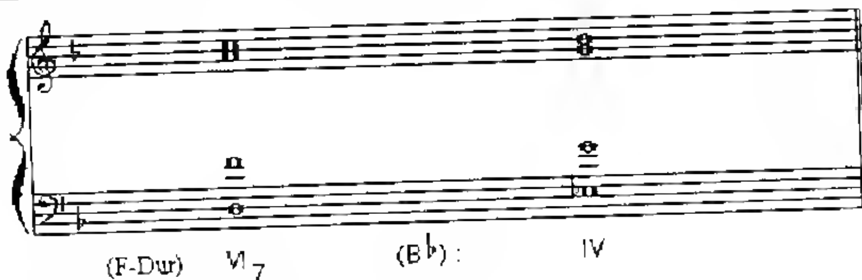
Các hợp âm quãng 7 ngoài hợp át âm tỏ ra hữu dụng với vai trò là hợp âm bản lề trong chuyển thể. Vì không mang hiệu quả át âm nên chúng không khẳng định thang âm và mỗi hợp âm này có ít nhất một hợp âm khác đồng âm. Ví dụ, hợp âm II^7 của giọng Do trưởng có thể xem như là I^7 của giọng Ré thứ, III^7 của (B-Dur), IV^7 của (a-moll) hay VI^7 của (F-Dur).

Ví dụ 453:



Trái lại, giải quyết bất thường **III^7 - IV** của thang âm (B-Dur) sẽ cho thấy rõ rệt sự chuyển thể bởi vì hợp âm đi sau không nằm trong thang âm (F-Dur).

Ví dụ 454:



3. *Tóm tắt cách sử dụng*:

a. Trong thang âm trưởng, các hợp âm quãng 7 thường được sử dụng có thứ tự ưu tiên như sau:

* V^7, VII^7 (thứ và giảm).
* II^7 và II^7 nhân tạo, III^7 và VI^7.

* I^7, IV^7.

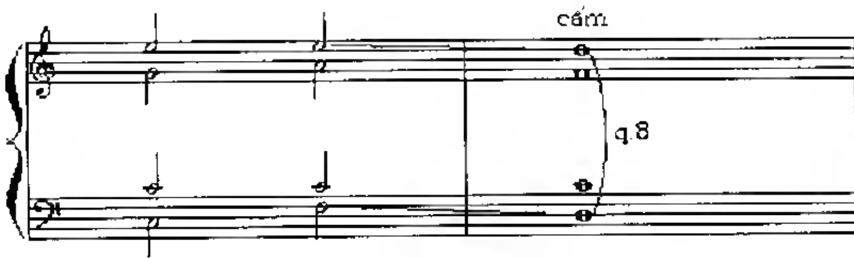
b. Trong thang âm thứ, các hợp âm quãng 7 thường được sử dụng có thứ tự ưu tiên như sau:

* V^7 và VII^7 (giảm).
* II^7 và IV^7 cả dạng tự nhiên lẫn nhân tạo.
* I^7, III^7, V^7 ở dạng tự nhiên trong trường hợp dùng thang âm thứ tự nhiên (tức không có cảm âm).

c. Hợp âm quãng 7 trưởng (I^7, IV^7 của thang âm trưởng và III^7, V^7 của thang âm thứ) là những hợp âm nghịch mang tính cứng cỏi nên ít được sử dụng hơn.

d. Các hợp âm quãng 7 không cảm âm càng phải được chuẩn bị và giải quyết cẩn thận hơn; và ở bất cứ trường hợp nào, chúng ta không được giải quyết bằng một quãng 8 cùng chiều.

Ví dụ 455:



BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 19

1. Hãy viết câu nhạc có ba đoạn mang đủ các đặc điểm sau:

   a. Đoạn đầu tiên chuyển thể từ giọng (D-Dur) sang (fis-moll) bằng cách dùng một hợp âm quãng 7 khác ngoài hợp âm V^7 làm hợp âm bản lề.

   b. Đoạn thứ hai gồm một kết chuyển điệu sang giọng khác với (D-Dur).

   c. Đoạn thứ trở về giọng (D-Dur) bằng cách chuyển điệu dùng một hợp âm quãng 7 khác (ngoài hợp âm V^7) làm hợp âm bản lề.

2. Hòa âm bè Basso cho sẵn dưới đây:



CHƯƠNG 20

HỢP ÂM BẬC II BIẾN HÓA VÀ BẬC VI BIẾN HÓA

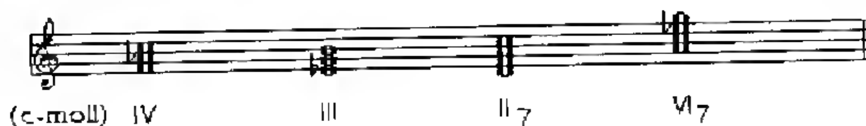
(THE RAISED SUPERTONIC AND SUBMEDIANT)

I. KHÁI NIỆM:

Hiểu theo nghĩa đen, một hợp âm biến hóa là một hợp âm bất kỳ có mang một dấu hóa bất thường làm cho một trong các nốt thành phần của nó không còn nằm trong thang âm gốc nữa. Có ba trường hợp xảy ra dấu hóa bất thường:

* Trước hết, dấu hóa bất thường sinh ra việc **sử dụng các thang âm nhân tạo**. Trường hợp này không làm thay đổi điệu thức đang được sử dụng. Chúng ta không dùng nghĩa ***hợp âm biến hóa*** cho các hợp âm trong ví dụ sau đây:

Ví dụ 456:



* Các hợp âm mang những dấu hóa bất thường do việc **sử dụng hợp âm át bậc phụ** (secondary dominants). Những hợp âm này thật ra không phải là hợp âm biến hóa. Ngay cả khi xét chúng trong điệu tính chính hay trong điệu tính tạm thời (chuyển điệu), các hợp âm này cũng chỉ là hợp âm bình thường, không biến hóa. Một vài nhà lý thuyết gọi chúng là những *hợp âm vay mượn* (borrowed chords).

* Trường hợp còn lại gồm các hợp âm có mang những dấu hóa đồng chuyển không nằm trong hai trường hợp trên đây. Trong số này, quan trọng nhất là, ***hợp âm thượng chủ âm*** **(bậc II)** ***biến hóa, hợp âm quãng 6 Neapoli, hợp âm quãng 6 tăng,*** và ***những hợp âm có âm biến hóa.***

Trong phạm vi chương này, chúng ta chỉ khảo sát hợp âm II^7 và VI^7 biến hóa mà thôi. Hai hợp âm này có âm nền và âm 3 được tăng lên 1/2 cung.

Ví dụ 457:



Một số sách giáo khoa hòa âm ký hiệu rõ âm được biến hóa bằng cách đặt dấu (+) trước con số biểu thị bậc biến hóa như ví dụ bên đây. Trong sách này chúng tôi không dùng cách ký hiệu đó vì phức tạp. Thay vào đó, chúng tôi ký hiệu BH (biến hóa) hoặc chỉ dùng số La-mã ký hiệu theo lối thông thường. Bởi vì chức năng của hòa âm mới là yếu tố quan trọng. Phần biến hóa, độc giả có thể nhận ra dễ dàng.

II^{+3}_{+1}
7

II. GIẢI QUYẾT:

Cách giải quyết tương tự như trường hợp của hợp âm quãng 7 giảm.

- Hợp âm II^{7}_{bh} thường giải quyết về hợp âm I.
- Hợp âm II^{7}_{bh} thường giải quyết về hợp âm V^{7}.

Ví dụ 458:



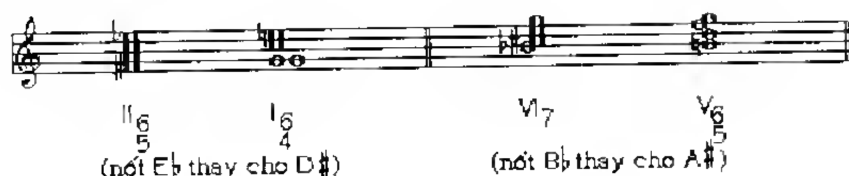
Nguyên tắc của cách giải quyết trong các ví dụ trên đây là: *nốt biến hóa có khuynh hướng di chuyển tiếp theo chiều chuyển động tự nhiên của dấu biến hóa.*

Hai hợp âm này mang những nốt biến hóa tăng có khuynh hướng đi lên. Chúng giống như những nốt cảm âm hay nốt nhấn (âm đựa) vậy. Vì vậy, âm nền của các hợp âm này chuyển động không giống âm nền bình thường, mà phải như một nốt giai điệu chuyển động theo khuynh hướng đã nói trên đây. Đôi khi, người ta gọi chúng là những hợp âm nhấn (appoggiatura chords). Nhưng gọi như vậy không được chính xác vì tiết tấu hóa điệu của giải quyết thường là *yếu về mạnh.*

III. CÁCH KÝ ÂM:

Các nhà soạn nhạc cho thấy sự đồng nhất về cách ký âm tiêu chuẩn cho những hợp âm này, không phải chỉ khi viết cho các nhạc cụ phím mà còn khi viết cho các nhạc cụ dây và bộ gõ.

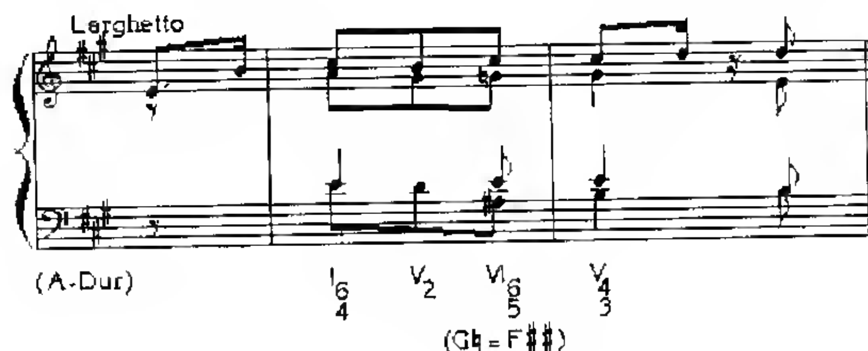
Ví dụ 459:



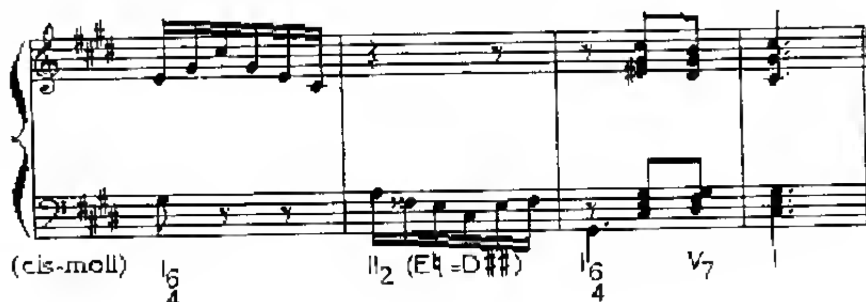
Theo cách viết trên đây, hợp âm II^7 biến hóa được nhận ra dưới dạng hợp âm V^9 của II. Nguyên tắc của cách viết này là, nốt bậc II tăng được xem như nốt bậc III thứ (giảm 1/2 cung) và nốt bậc VI tăng được xem như nốt bậc VII giảm 1/2 cung.

Xét về mặt ký âm, việc giải quyết của nốt ***Mi giáng*** về ***Mi bình*** và ***Si bình*** trong ví dụ 459 là sai nguyên tắc (bởi như thế là chuyển động lên thay vì chuyển động xuống theo chiều chuyển động tự nhiên của dấu giáng). Tuy nhiên, âm nhạc là một vấn đề của âm thanh hơn là của những ký hiệu; vì vậy, trong ví dụ của BEETHOVEN dưới đây, chúng ta không thể chối cãi rằng nốt ***Sol bình*** được thể hiện như là nốt ***Fa thăng kép*** trên đàn violin 2 (bè 2).

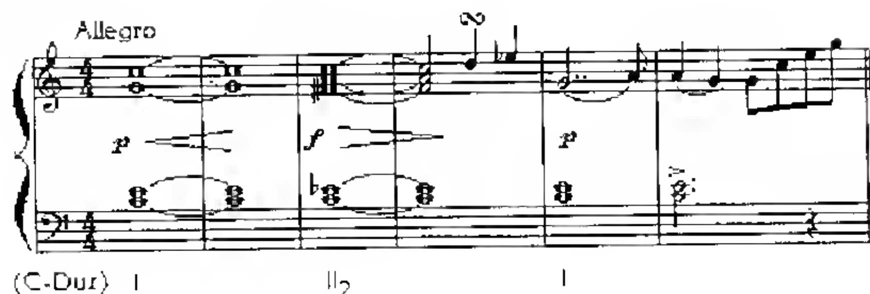
Ví dụ 460: BEETHOVEN - *"Bản giao hưởng số 2"*



Ví dụ 461: BACH - *"Well-tempered clavier, I, Prelude Nr. 3"*



Ví dụ 462: SCHUBERT - *"Quintet, op. 163"*

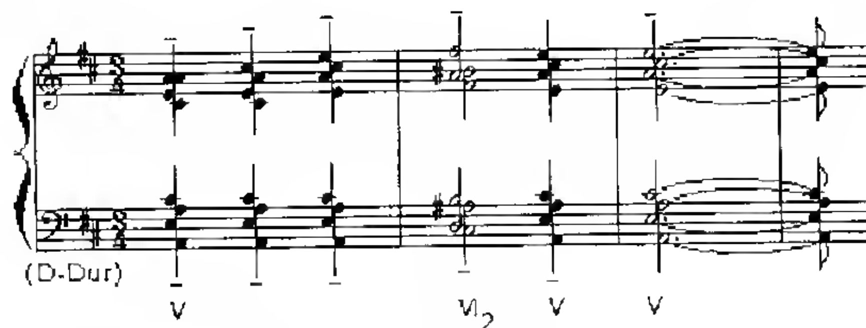


Ở đây, phần đàn violin (bè 3) rõ ràng được viết với nốt ***Mi giáng*** là không đúng, thay vì phải là ***Ré thăng***. Nhưng nếu dùng ***Ré thăng*** thay cho ***Mi giáng*** thì dòng giai điệu của bè violin 1 (bè 1) sẽ trở nên xa lạ, khó coi, với nốt ***Ré thăng*** này.

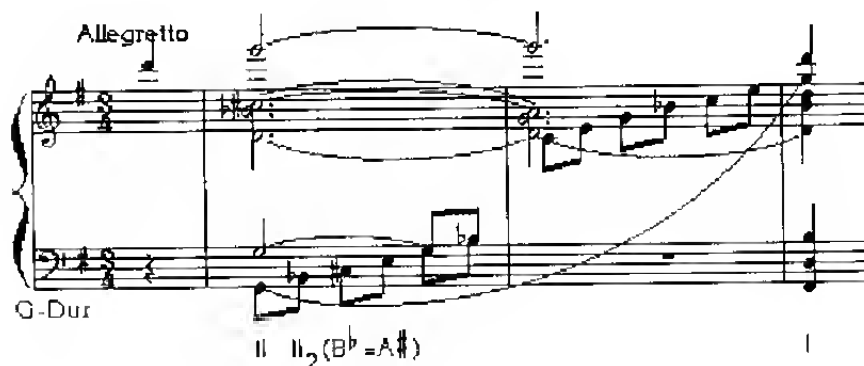
IV. TIẾT TẤU:

IV.1. Khi hợp âm biến hóa và giải quyết của nó tạo thành một liên hệ tiết tấu ***mạnh về yếu***, lúc bấy giờ nó mang đặc tính của hợp âm nhấn hay ba âm nhấn bên trên một âm nền hòa điệu.

Ví dụ 463: TCHAIKOVSKY - *"Nutcracker Suite: Valse"*

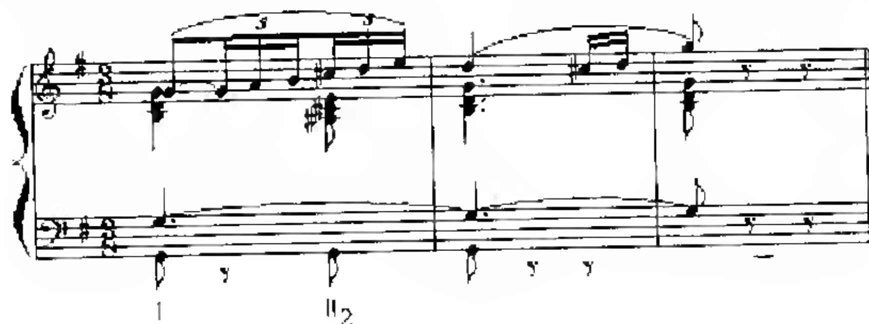


Ví dụ 464: BRAHMS - *"Tứ tấu cho đàn dây, tác phẩm số 111"*



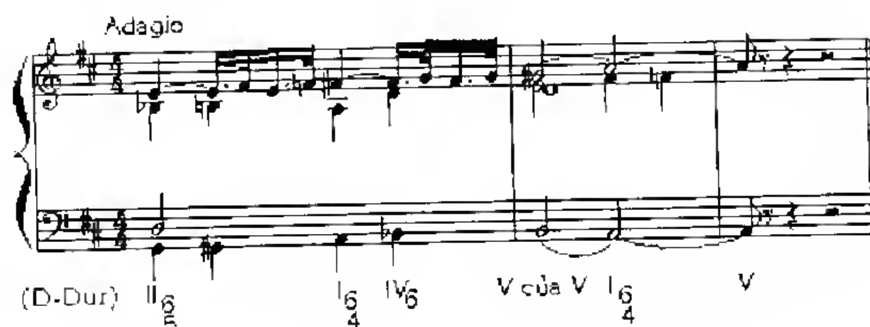
IV.2. Các bè cũng có thể chuyển hành như những nốt thêu để tạo thành một hợp âm thêu có giá trị tiết phách yếu.

Ví dụ 465: ROSSINI - *"William Tell: Overture"*



IV.3. Khi các nốt biến hóa được dẫn đến như những âm bắc cầu (lướt), lúc ấy chúng sẽ tạo một hợp âm bắc cầu.

Ví dụ 466: WEBER - "Oberon: Overture"



IV.4. Những hợp âm này cũng có thể hoạt động độc lập. Hợp âm VI^7 là một hợp âm được dùng nhiều dẫn đến kết nửa (-V) để nhấn mạnh âm thể. Còn hợp âm II^7 thường đứng trước hợp âm 6/4 trong kết.

Ví dụ 467: MOZART - *"Concerto cho 2 đàn piano song tấu, K.365"*



V. LIÊN HỆ CHÉO:

Hai âm biến hóa của mỗi hợp âm thỉnh thoảng được dùng ở một nhóm giai điệu gồm các cặp quãng 3 hay quãng 6 tạo nên cặp nốt loại cambiata (xem lại

chương 8. "*Nốt ngoài hợp âm*"). Trong trường hợp này không tránh được việc nảy sinh ra các liên hệ chéo (ví dụ, cặp nốt đước trước mang nốt *Fa*, trong khi cặp nốt tiếp theo lại mang nốt *Fa#* tuy ở trong cùng một bộ khóa). Những âm biến hóa có thể nằm ở cặp đầu tiên hoặc cặp thứ hai của nhóm.

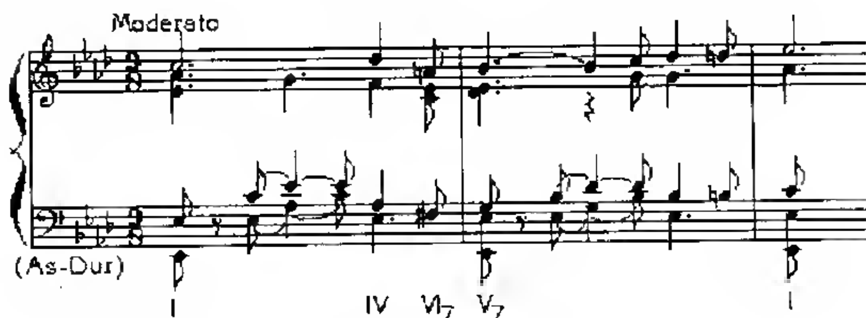
Ví dụ 468:



Liên kết trên đây không chỉ mang liên hệ chéo, mà còn có quãng giai điệu bất thường là quãng 3 giảm *D#* và *A# - C*.

Trong ví dụ dưới đây, liên kết *IV – VI⁷* bao gồm hai liên hệ chéo *A b* và *F - F#*. Quãng 3 giảm (quãng xuống) ở bè 3, *A b - F#* đi kèm với quãng 4 giảm xuống ở bè I, *D b - A*. Đó là dạng cambiata của các nốt biến hóa nên những điểm bất thường trên đây có thể chấp nhận được.

Ví dụ 469: WAGNER - *"Der Meistersinger, Act. III"*



VI. GIẢI QUYẾT BẤT THƯỜNG:

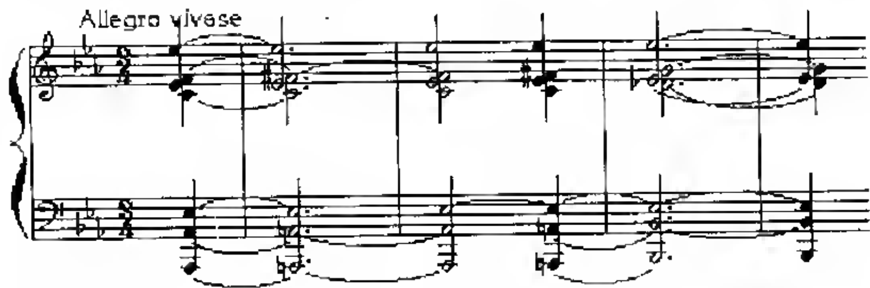
VI.1. "II^7"

Hợp âm II^7 biến hóa có thể giải quyết về hợp âm bậc V^7 hay $V^0{}_9$ của IV (hợp âm $V^0{}_9$ thường được dùng ở dạng thứ, xem lại chương I 6, " ***Hợp âm quãng 9 thiếu***"). Trường hợp giải quyết về $V^0{}_9$ của IV là kết quả của việc chuyển hành song song những hợp âm quãng 7 giảm.

Ví dụ 470:



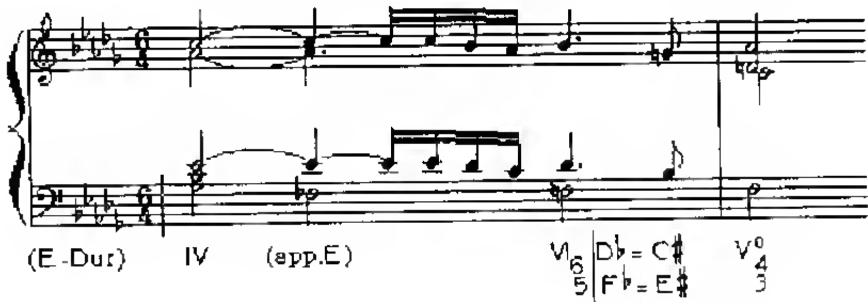
Ví dụ 471: BEETHOVEN - *"Bản giao hưởng số 3"*



VI.2. "VI⁷"

Hợp âm VI^7 cũng có thể giải quyết về một hợp âm quãng 9 thiếu. Cách giải quyết này phù hợp nhất đối với một chuỗi hợp âm quãng 7 giảm theo nhau chuyển hành lên nửa cung. Mỗi cặp hợp âm có thể được xem như liên kết VI^7 - V^0_9.

Ví dụ 472: BACH - *"Well-tempered clavier I, Prelude Nr. 8"*



Ví dụ 473: LISZT - *"Những khúc dạo đầu"*

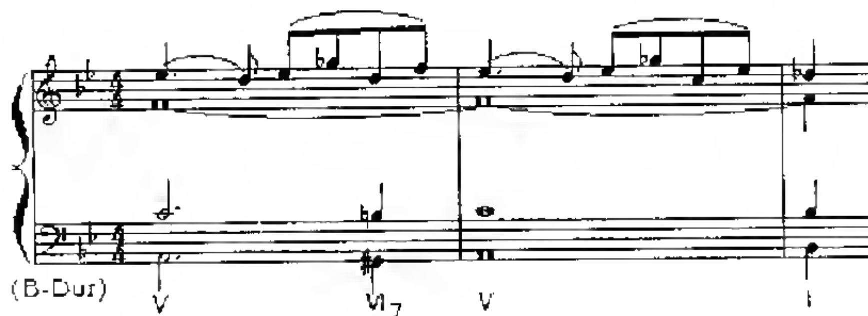


VII. CÁCH SỬ DỤNG:

VII.1. Điệu thức

Hợp âm II^7 và VI^7 biến hóa thường nên dùng với điệu thức trưởng hơn là với điệu thức thứ. Tuy nhiên, thỉnh thoảng cả hai hợp âm này đều có thể dùng trong điệu thức thứ, nhất là đối với II^7 khi không giải quyết về hợp âm bậc I mà lại giải quyết về hợp âm V của IV. Ví dụ dưới đây cho thấy hợp âm VI^7 biến hóa được dùng trong nền của một điệu thức thứ.

Ví dụ 474: HAYDN - "String Quartet, op. 76, Nr. 4"



VII.2. Chuyển điệu

Chuyển điệu bằng cách biến một *hợp át âm* thành một *hợp âm không át âm* sẽ tạo nên một hiệu quả đặc biệt và mang chút bất ngờ. Chẳng hạn, hợp át âm quãng 9 thiếu của thang âm (C-Dur) sẽ chính là II^7 biến hóa trong thang âm mới - (As-Dur), hoặc là VI^7 biến hóa trong thang âm mới: (Des-Dur).

Ví dụ 475:



Nếu xem lại hợp âm VI^7 và II^7 là hợp âm bản lề (rong thang âm đầu tiên), sẽ có hai vấn đề nảy sinh:

1. Vì nét đặc thù của những hợp âm này thể hiện nơi cách giải quyết của chúng, nên cần phải làm nổi bật vai trò của chúng trong thang âm đầu tiên, trước điểm chuyển thể. Phương pháp tốt nhất để đạt được sự nổi bật là giới thiệu hợp âm này cùng với giải quyết của nó trong thang âm đầu tiên. Muốn vậy, chúng ta dùng nó như một hợp âm bản lề chỉ sau khi đã thiết lập nên đặc trưng của nó cho người nghe.

2. Tránh làm mờ nhạt sự chuyển điệu bằng cách để cho hợp âm bản lề trở thành hợp át âm của thang âm thứ hai sau đó, điều này có thể tránh được bằng cách dùng hợp át âm bậc phụ. Quan sát ví dụ sau đây, chúng ta sẽ thấy được cả hai phương pháp đã nói ở trên.

Ví dụ 476: BEETHOVEN - *"Bản giao hưởng số 7"*

(A-Dur) VI$^4_3$ | B♭=A♯, G♯=F♯♯ | V$_2$ | (A): VI$^4_3$ | (C): V$^0_{4\,3}$ của V | V của IV | II$_6$ | I$^6_4$ | V$_7$ | I

Hợp âm bản lề có thể là hợp âm quãng 7 giảm không át âm, đối với cả hai thang âm. Trong ví dụ sau đây phân tích cho thấy hòa âm dựa trên cùng một bậc đối với cả 2 điệu tính, nhưng có sự thay đổi đồng âm.

Ví dụ 477: FRANCK - *"String Quartet"*

mf cresc.

(Es-Dur) V Es-Dur: VI$^4_2$ | Fis-Dur: VI$^4_3$ (E = D♯♯) | V | F-Dur: VI$^4_2$ | A-Dur: VI$^4_3$ | V$_7$

VII.3. Các công thức thường gặp

II$^4_3$ I$^6_4$ V$_7$ I II$^6_5$ I$^6_4$ V$_7$ I

I II$_2$ I I II$_2$ I II$_6$ I$^6_4$ V II$^6_5$

VI_2 V_7 VI_7 $V_{6 \atop 5}$ VI_7 V_9^0 I V_7 VI_2 V_7

BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 20

1. Hòa âm bè Basse cho sẵn sau:

Andante

2. Hòa âm bè Soprano cho sẵn sau:



CHƯƠNG 21

HỢP ÂM QUÃNG 6 NAPOLI

(THE NEAPOLITAN SIXTH)

I. KHÁI NIỆM:

I.1. Định nghĩa

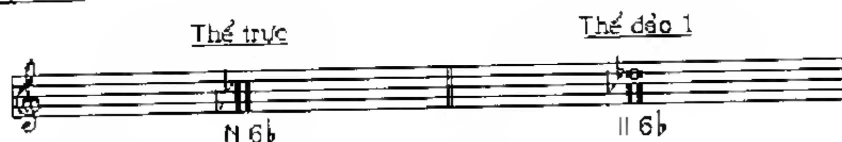
*Hợp âm 3 nốt thượng chủ âm (bậc II) có âm quãng 6 thứ và âm nền giảm nửa cung thường được gọi là **hợp âm quãng 6 Napoli**.*

Nguồn gốc tân gọi Neaponlitan[1] rõ ràng, chỉ biết rằng tên gọi này đã được chấp nhận và dùng rộng rãi. Lúc mới đầu, nó thường xuất hiện dưới dạng thể đảo một (từ đó có tên gọi *quãng 6*). Sau đó ít lâu, người ta dùng tên gọi *hợp âm quãng 6 Napoli* cho cả thể trực lẫn các thể khác của hợp âm.

I.2. Ký hiệu – Cách thành lập

Khi ký hiệu, người ta không lưu ý tới định nghĩa của hợp âm náy (tức, hợp âm ở thể đảo 1) mà chú ý tới cách dùng nó. Để có được một ký hiệu đồng nhất, chúng ta coi như hợp âm Napoli ở thể trực và ký hiệu: N_6 . Kiểu ký hiệu này thường gặp ở các nhạc phẩm ở Tk. 19.

Ví dụ 478:



Chú ý: Khi âm nền và âm 5 có dấu #, nếu chúng được hạ xuống nửa cung sẽ trở thành dấu lúc đó hợp âm Napoli sẽ được ký hiệu lá II_6.

Ví dụ 479:



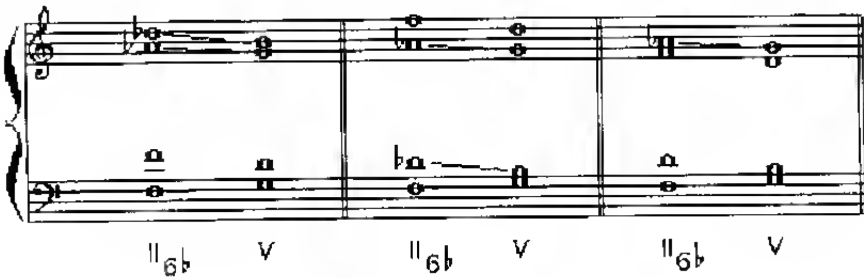
I.3. Tính chất

* Hợp âm quãng 6 Napoli *là một hợp âm 3 nốt trưởng* và do đó nó không phải là một hợp âm nghịch.

* Hợp âm này *mang tính hạ át mạnh mẽ*, vì vậy nó thường *được dùng trong giai kết để giới thiệu, dẫn về hợp âm bậc V.*

* Hai âm bị biến hóa (âm nền và âm 5) có khuynh hướng *chuyển động xuống* xuôi theo chiều biến đổi của dấu hóa.

Ví dụ 480:



II. ÂM KÉP:

II.1. Âm kép

Tốt nhất, nên kép bè Basso (tức âm quãng 3, vì hợp âm này ở thể đảo 1) vì nốt ở bè Basso là một nốt định thể. Nốt bậc II biến hóa (âm nền) thường không được kép khi hợp âm ở thể đảo 1. Tuy nhiên luật này không khắt khe lắm đối với hợp âm Napoli so với các hợp âm biến hóa khác.

II.2. Liên hệ chéo

Các liên kết trong ví dụ 480 trên đây cho thấy xuất hiện một liên hệ chéo, ngược lại, giữa hai bè mang hai nốt Rê tự nhiên (trong hợp âm II^{b}_{6}) và Rê giáng (trong hợp âm V). các nhà soạn nhạc đã không tránh liên hệ này mặc dù có thể có nhiều cách sắp xếp để tránh nó, khi liên kết với hợp âm bậc V. Trong các ví dụ 481, 482, 483 dưới đây, chúng ta sẽ gặp lại liên hệ chéo này.

Nếu muốn tránh liên hệ chéo, khi hợp âm át âm có mang âm quãng 7, người ta thường bỏ âm 5.

Ví dụ 481: BEETHOVEN - "Sonata, op. 27, Nr. 2"

Adagio

(cis-moll)

$V_{6/5}$ I II_6 V_7

III. GIẢI QUYẾT:

III.1. Giải quyết về bậc V

a) Có thể giữ bè Basso đứng yên trong khi thay đổi hòa âm, như vậy sẽ tạo nên thể đảo 3 của hợp âm V_7.

Ví dụ 482: BACH - "Tổ khúc cho sáo và đàn dây"

Allegro

(h-moll)

II_6 V_2

b) Nếu kéo dài nốt bậc 6, tức âm quãng 5 của hợp âm, sang hợp âm sau đó, chúng ta sẽ tạo nên một hợp âm quãng 9.

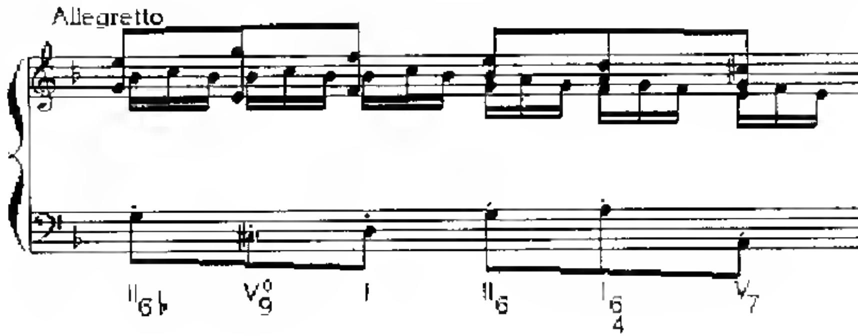
Ví dụ 483: BEETHOVEN - "Sonata, op. 90"

(e-moll)

I IV II_6 V_9

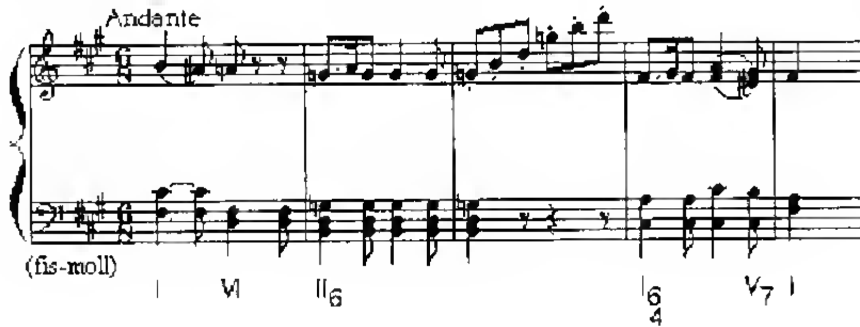
c) Hợp âm quãng 9 có thể ở dạng thiếu, không có âm nền, thường giống như một hợp âm quãng 7 giảm. Trừ khi nốt bậc II biến hóa có chuyển hành lên (ngược với khuynh hướng bình thường của nó) thì mới xuất hiện liên hệ chéo.

Ví dụ 484: MOZART - *"Tứ tấu cho đàn dây, K. 421"*



Người ta cũng hay dùng hợp âm I^6_4 *giai kết* như một nốt nhấn (âm dựa) kép (double appoggiatura) đi trước hợp âm át âm. Điều này giúp cho các bè chuyển hành liền bậc êm ái, với chú ý là 3 bè trên cùng chuyển hành ngược chiều với bè Basso. Liên hệ chéo trong trường hợp này không thành vấn đề lắm bởi vì đã có hiệu quả hòa âm của bậc 1 xen vào.

Ví dụ 485: MOZART - *"Concerto cho đàn piano K. 488"*



III.2. Chuyển đến hợp âm khác trước khi giải quyết về hợp âm bậc V

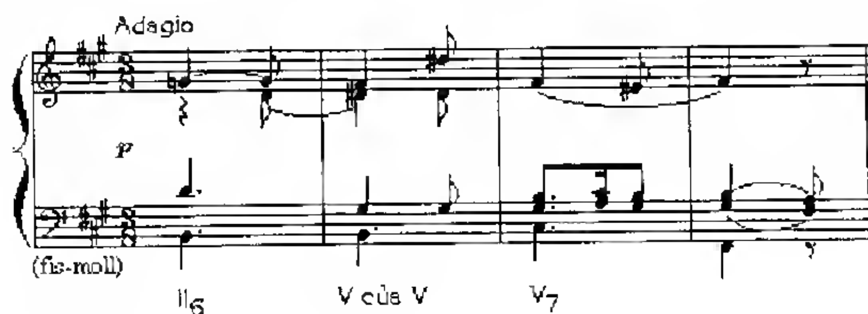
a) ***Chuyển đến hợp âm I^6_4 giai kết:***

Trường hợp này đã được đề cập đến ở phần III.1.d trên đây.

b) ***Chuyển đến hợp âm V của (V):***

Trước khi giải quyết về bậc V, chúng ta có thể dùng hợp âm V của V, như vậy sẽ xuất hiện một vai trò biến hóa (nửa cung) trong các bè. Ở ví dụ sau đây, chúng ta chú ý rằng liên hệ chéo giữa hai dạng của nốt bậc hai là được phép để cho nốt ***Sol bình*** (đã biến hóa) có thể chuyển động xuống theo khuynh hướng của nó.

Ví dụ 486: SCHUMANN - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 41, Nr. 3"*

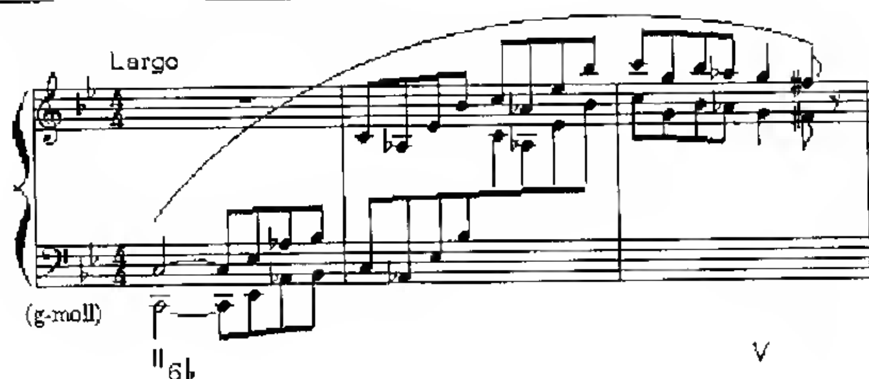


IV. CÔNG DỤNG:

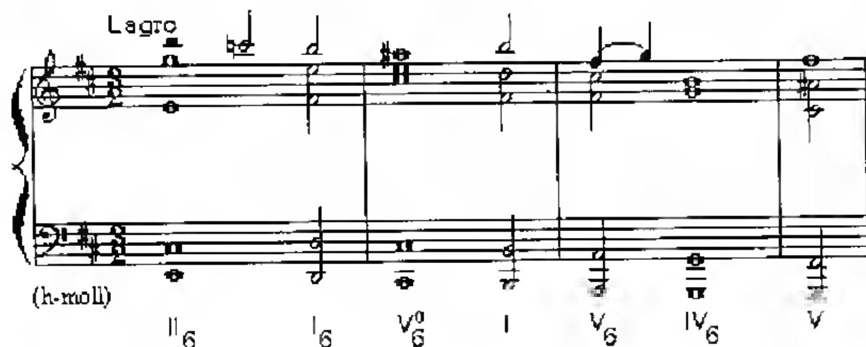
Hợp âm quãng 6 Napoli thường được *dùng* trong *giai kết*. Tuy nhiên, nó có thể xuất hiện ở bất cứ chỗ nào trong đoạn nhạc, thậm chí ngay cả lúc bắt đầu tác phẩm (ví dụ 487).

Do mang tính chất hạ át (subdominant), hợp âm quãng 6 Napoli đôi khi được theo sau là hợp âm bậc I hay V của V (ví dụ 488, 489). Như vậy, chúng ta có thể dùng nó như hợp âm hạ át (bậc IV) trong giai kết nghiêm theo sau đó là hợp âm bậc I trưởng hay thứ (ví dụ 490).

Ví dụ 487: CHOPIN - *"Ballade, op. 23"*



Ví dụ 488: HANDEL - *"Concerto Grosso Nr. 5"*



Ví dụ 489: BEETHOVEN - *"Khúc tam tấu, op. 1, Nr. 3"*

Allegro

(c-moll)

II_6 ♭ $V^o_{6/5}$ của IV IV_6

Vào thế kỷ 19, hợp âm quãng 6 Napoli được dùng với mức độ phổ biến dần dần, như là một hợp âm 3 nốt ở thể trực. Điều này làm nó trở thành độc lập và ổn định, nốt bậc II biến hóa được xem như một âm nền thực sự như mọi nốt khác của thang âm; và do đó, được kép âm khi cần. Âm nền kép và quãng 4 tăng trong liên hệ quãng với bậc V nhấn mạnh thêm tính xa lạ của hòa âm này so với điệu tính chính.

Ví dụ 490: BRAHMS - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 58, Nr. 1"*

Allegro

(c-moll)

$IV_{6/4}$ II_6♭ I

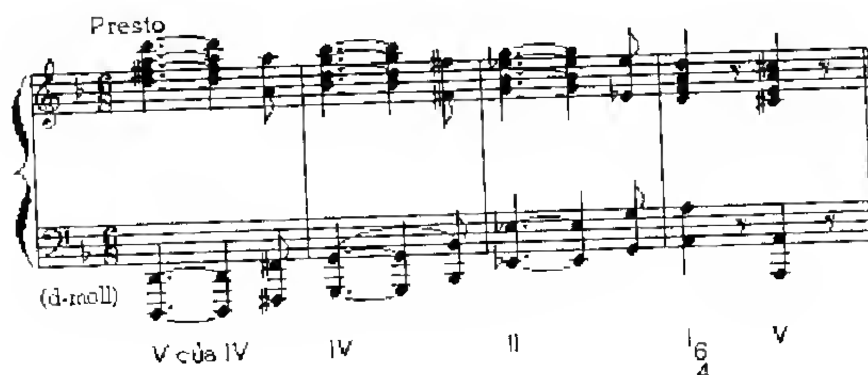
Ví dụ 491: CHOPIN - *"Prelude, op. 28, Nr. 20"*

Lagro

(c-moll)

VI II_6♭ V I

Ví dụ 492: BRAHMS - *"Sonata cho đàn violin, op. 108"*



BÀI TẬP VỀ CHƯƠNG 21

1. Hóa âm bè Basso cho sẵn cho sau đây:



2. Viết hòa âm bè Soprano dưới đây, áp dụng hợp âm quãng 6 Napoli:

Adagio

3. Hãy viết một câu nhạc chuyển điệu có hợp âm bản lề là hợp âm quãng 6 Napoli trong thang âm thứ nhì (thang âm được chuyển tới).

4. Hãy giải thích sự liên hệ của hợp âm quãng 6 Napoli của giọng (G-Dur) đối với các giọng (As-Dur), (f-moll), (Es-Dur), (Fis-Dur) và (B-Dur).

CHƯƠNG 22

HỢP ÂM QUÃNG 6 NAPOLI

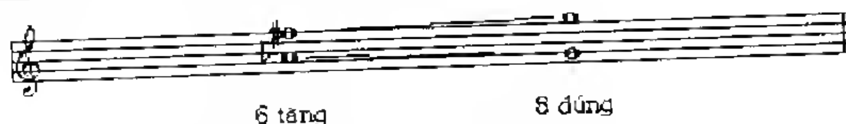
(THE NEAPOLITAN SIXTH)

I. KHÁI NIỆM:

I.1. Sự thành lập

Các hợp âm có quãng 6 tăng được thành lập bằng cách *hạ nốt bậc VI xuống nửa cung đồng và tăng nốt bậc IV lên nửa cung đồng.* Nhóm các hợp âm này gồm bốn hợp âm được gọi là các **hợp âm quãng 6 tăng.**

Ví dụ 493:



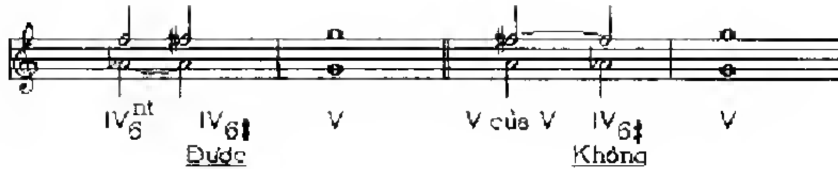
Tên gọi ***quãng 6 tăng*** nói lên quãng đặc biệt thường được thành lập giữa bè Basso với một bè cao bên trên.

I.2. Tính chất

Các hợp âm quãng 6 tăng làm chức năng át. Chúng mang tính chủ âm nhiều hơn bởi chúng cho thấy rõ ràng bậc át của điệu tính. Quãng 6 tăng thường được mở rộng thành một quãng 8 đúng giữa hai nốt bậc V do khuynh hướng chuyển động theo chiều chuyển động của dấu hóa ở hai nốt trong quãng 6 tăng (xem ví dụ 493).

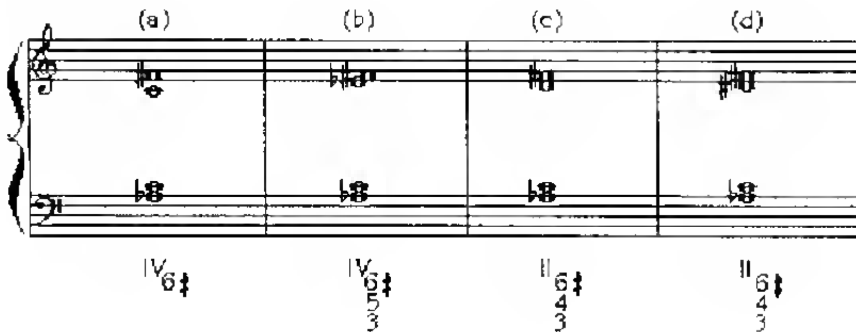
Không được dùng hợp âm át phụ, V của (V), để dẫn đến quãng 6 tăng: *La*^{b} - *Fa*$^{\#}$ mà phải dùng hợp âm bậc IV của thang âm trưởng nhân tạo (ví dụ, hợp âm *Fa* - *La*^{b} - *Do*, trong giọng (C-Dur), rồi tăng âm nền (*Fa*) lên một nửa cung đồng.

Ví dụ 494:



I.3. Phân loại

Có bốn loại hợp âm quãng 6 tăng được cấu tạo từ hợp âm bậc IV và II:
Ví dụ 495:



Chúng ta gọi tên các hợp âm trên đây như sau:

(a) = hợp âm quãng 6 tăng hay hợp âm quãng 6 kiểu Ý
(b) = hợp âm 6 - 5 - 3 tăng hay hợp âm quãng 6 kiểu Đức
(c) = hợp âm 6 - 4 - 3 tăng hay hợp âm quãng 6 kiểu Pháp
(d) = hợp âm quãng 4 tăng

Chúng ta cần chú ý:

* Hợp âm (b) chính là hợp âm (a) có thêm quãng 7 thứ.
* Hợp âm (d) vang lên nghe như hợp âm (b) chỉ khác về cách ký hiệu: *Mi*^{b} và *Ré*$^{\#}$ do việc giải quyết của các hợp âm đi trước đòi hỏi.
* Hợp âm (c) khác (b) ở chỗ có nốt bậc II thay vì nốt bậc III giáng.
* Các hợp âm (a), (b), (d) nghe giống như hợp âm quãng 7 át.

II. CÁC THỂ ĐẢO:

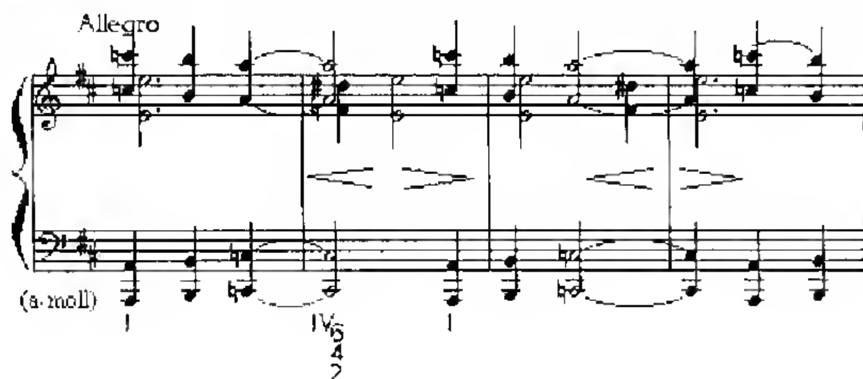
Chúng ta có thể sắp đặt các thánh phần của những hợp âm quãng 6 tăng theo một thứ tự khác, nghĩa là không dùng nốt bậc VI ở bè Basso. Điều này không phá vỡ đặc tính riêng của những hợp âm này, mặc dù khi quãng đặc trưng (quãng 6 tăng) nằm ở các bè ít quan trọng hoặc có thể đảo thành quãng 3 giảm.

Ví dụ 496: BRAHMS - *"Waltz, op. 39, Nr. 7"*



Trong ví dụ trên đây, vị trí của hợp âm là kết quả tự nhiên của tiến trình giai điệu của các bè còn lại (ngoài bè Basso) trong chuyển hành ngược chiều nửa cung (chromatic). Thường thường, để có được chuyển động giai điệu đẹp cho bè Basso, người ta sử dụng một thành phần khác của hợp âm làm bè Basso thay cho bậc VI. Chúng ta còn gặp kiểu dùng bè Basso đứng yên, kéo dài trên âm chủ hoặc bậc III.

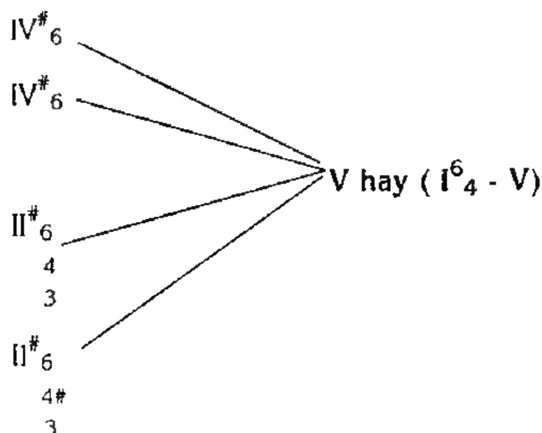
Ví dụ 497: BRAHMS - *"Concerto cho đàn violin, op. 77"*



III. GIẢI QUYẾT – CÔNG DỤNG:

III.1. Giải quyết bình thường

a) Các hợp âm quãng 6 tăng được giải quyết bình thường theo những công thức sau:



Trong đó:

+ Nốt bậc IV chuyển động liền bậc lên 1/2 cung.
+ Nốt bậc VI chuyển động liền bậc xuống 1/2 cung.
+ Nốt chủ âm cũng chuyển động xuống cảm âm (trong hợp âm V) hoặc đứng yên trở thành nốt treo (trong trường hợp âm I^{6}_{4}).

Ví dụ 498:

nốt nhấn (âm dựa)

IV6♮ V IV6♮ V IV6♮ V

Ví dụ 499: MOZART - *"Khúc mở đầu cho vở nhạc kịch Don Giovanni"*

Andante

(d-moll)

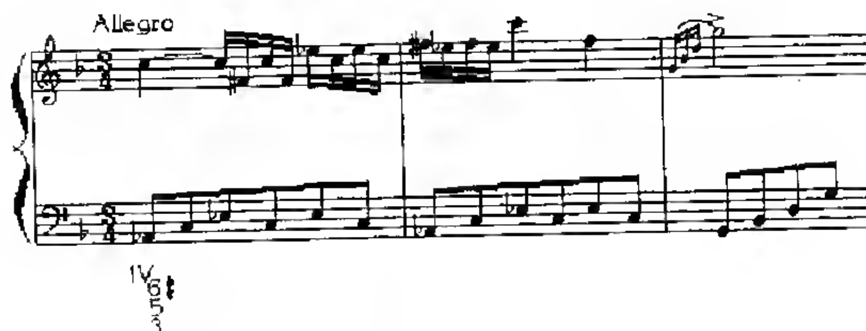
IV IV 6 5 3 ♮ I 6 4 V

b) Hợp âm 6 - 5 - 3 tăng được dùng nhiều với thang âm thứ vì nó mang cả hai nốt bậc III thứ và VI thứ. Chúng ta quan sát các ví dụ sau:

Ví dụ 500:

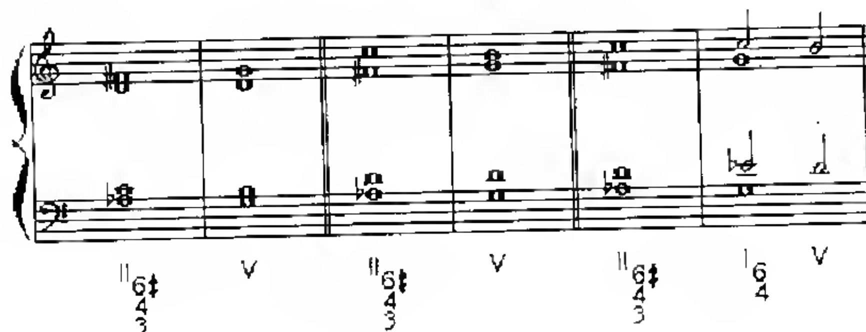
IV 6 5 ♮ V IV 6 5 3 ♮ I 6 4 V IV 6 5 3 ♮ III6 V

Ví dụ 501: MOZART - "Sonata k.332"

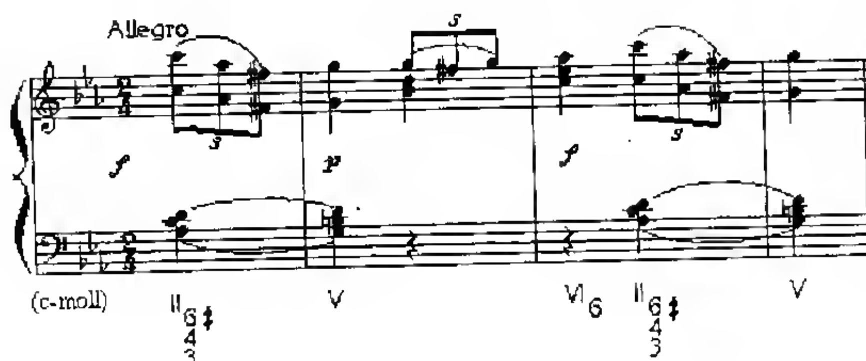


c) Hợp âm 6-4-3 tăng có âm nền là nốt bậc II thay vì bậc IV như hai hợp âm vừa đề cập trên đây. Tuy vậy, vẫn phải xem nó như một hợp âm hạ át. Sự hiện diện của nốt bậc II làm cho giữa hai *hợp âm 6 - 4 - 3 tăng* và *hợp âm át* có một nốt chung. Do đó, phải dùng liên kết kiểu hòa âm (giữ yên nốt chung).

Ví dụ 502:



Ví dụ 503: SCHUBERT - *"Tứ tấu khúc cho đàn dây op. 125, Nr. 1"*



Hợp âm 6-4-3 tăng còn được dùng để nối các hợp âm đặc trưng cho điệu thức trưởng và thứ, tạo nên cảm giác như có sự hòa lẫn hai điệu thức này với nhau.

Ví dụ 504: CHOPIN - "Nocturne op. 48, No 2"

Andantino

(A-Dur)

Hợp âm quãng 4 tăng kép được phân biệt với các hợp âm quãng 6 tăng khác ở chỗ nốt bậc II được tăng nửa cung. Quãng 4 tăng kép được hình thành giữa nốt bậc VI giảm nửa cung ở bè Basso và nốt bậc II tăng. Các nhà soạn nhạc thường viết hợp âm quãng 4 tăng kép ở dạng khác đi, là *hợp âm 6-5-3 tăng* do quãng 4 tăng kép đồng âm với quãng 5 đúng (xem lại ví dụ 490, mục I.3).

Ví dụ 505:

Ví dụ 506: CHOPIN - *"Ballade, op. 47"*

(As-Dur)

Ví dụ 507: HAYDN - *"Tứ tấu khúc cho đàn dây, op. 64, Nr. 5"*

(A-Dur)

III.2. Giải quyết bất thường

III.2.1. Khi hợp âm quãng 6 tăng đứng trước một hợp âm quãng 7 át âm, nốt bậc IV tăng chuyển động xuống một bán cung đồng (thay vì chuyển động đi lên liền bậc theo chiều của dấu hóa) để trở thành nốt cảm âm trong hợp âm V_7. Đây là một cách giải quyết bất thường.

Ví dụ 508:

III.2.2. Về mặt hòa âm, có rất ít phương án giải quyết bất thường các hợp âm quãng 6 tăng. Chúng hầu như được chuyển về hợp âm chủ. Với nốt bậc VI thứ ở Basso, chúng được liên kết với hợp âm bậc I ở thể trực, quãng 6 tăng được giải quyết về quãng 5 đúng. Cách giải quyết này ít gặp trong tác phẩm ở thế kỷ 18, 19 nhưng lại trở thành một phong cách hòa âm của các tác giả như César FRANCK,..

Ví dụ 509: FRANCK - *"Sonate cho đàn violon"*

Ngoài ra, hợp âm quãng tăng kép còn có thể giải quyết về hợp âm quãng 13 át (chúng ta sẽ khảo sát về hợp âm này sau). Dưới đây là một ví dụ.

Ví dụ 510: SCHUMANN - *"Symphonie Studies, op. 13"*

IV. CHUYỂN ĐIỆU:

Hợp âm quãng 6 tăng đồng âm với một hợp âm quãng 7 át âm; do đó, thường được sử dụng làm hợp âm bản lề trong chuyển điệu. Bậc IV tăng sẽ trở thành nốt quãng 7 của hợp âm sau (là nốt thường có khuynh hướng đi xuống).

Ví dụ 511: BEETHOVEN - *"Tứ tấu cho đàn dây, op. 59, Nr. 3"*

Allegro vivace
pp
cresc.
f
(e-moll)
V I II V của V V
dom.ped ....
(Bè Basse kéo dài ở át âm)
$I_{6/4}$ (F) IV_7 V_2 I_6

Lối chuyển điệu trên đây thuộc loại chuyển điệu trực tiếp (xem lại mục III.1, chương 12) với hợp âm bản lề là hợp âm át của thang âm mới. Nếu sắp xếp theo thứ tự ngược lại, hiệu quả sẽ hơi khác một chút, lúc bấy giờ hợp âm bản lề là hợp âm quãng 6 tăng của thang âm thứ hai (thang âm mới, xem ví dụ 512). Cả hai cách chuyển điệu trên đây được coi như bất thường, tuy nhiên trong những biến đổi vẫn có sự liên quan giữa các điệu tính với nhau.

Ví dụ 512: SCHUBERT - *"Bản giao hưởng số 8"*

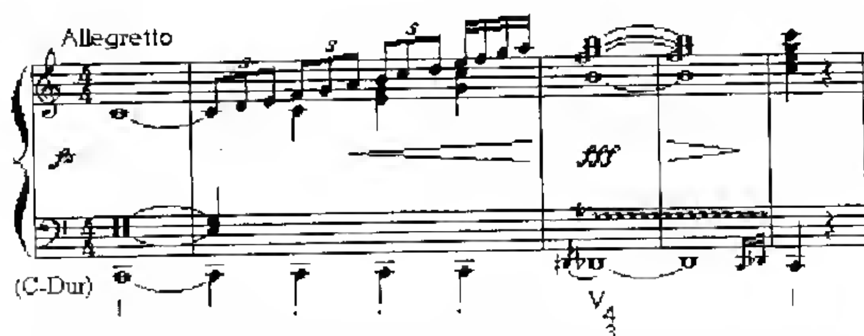
(d-moll)
I V_7 (C♯) V_7 IV_{6x}

V. NHỮNG TRƯỜNG HỢP NGOẠI LỆ:

Có một vài trường hợp ngoại lệ gồm những hợp âm có cấu trúc quãng giống như các hợp âm quãng 6 tăng, nhưng được xây dựng trên các bậc khác của thang âm (ngoài bậc II và IV).

V.1. Một trong những trường hợp âm ngoại lệ đáng chú ý hơn cả là hợp âm quãng 7 át âm có nốt bậc hai giảm nửa cung (tức âm quãng 5 của hợp âm V_7). Mặc dù, đúng ra phải coi nó như một hợp âm có quãng 5 biến hóa, nhưng chúng ta có thể kể như vậy là một trường hợp dùng quãng 6 tăng cho hợp âm át.

Ví dụ 513: SCHUBERT - "Ngũ tấu khúc, op.163"



V.2. Trong điệu thức trưởng, hợp âm II_7 ở thể đảo với nốt bậc VI trưởng và âm nền tăng nửa cung đôi khi được dùng để liên kết với hợp âm bậc I. Hợp âm $II^{6\#/5/3}$ này nghe giống như *hợp âm 6 - 5- 3 tăng* trong điệu thức thứ tương đối.

Ví dụ 514: GRIEG - *"Hy vọng"*



V.3. Các hợp âm quãng 6 tăng với những giải quyết của chúng hình thành nên một chuỗi những liên kết IV - V thay thế cho các bậc của thang âm như: *át âm, hạ át âm và bậc VII không cảm âm* (bậc VII của thang âm thứ tự nhiên), và sau cùng trở về bậc I của thang. Kỹ thuật trên đây được **GRIEG** sử dụng rất nhiều.

Ví dụ 515: GRIEG - *"Ca khúc của nàng Solveig"*



VI. CÁC CÔNG THỨC THƯỜNG GẶP:

Sau đây là các câu nhạc có sử dụng các hợp âm quãng 6 tăng. Chúng ta chơi trên đàn dương cầm và chú ý đến chuyển động của các thành phần trong hợp âm để rút ra được những qui tắc liên kết cho các công thức thường gặp.

a/

(a-moll) IV 6♮ (G) | V | V của II IV 6♮ (F) | V | V của II

b/

(a-moll) IV 6♮ 5 3 (G) | V | V của II IV 6♮ 5 3 (F) | V | V của II

(a-moll) II 6♮ 4♮ 3 (G) | V | V của II II 6♮ 4♮ 3 (F) | V | V của II

(a-moll) II 6♮ 4 3 (G) | V | V của II II 6♮ 4 3 (F) | V | V của II

CHƯƠNG 23

HỢP ÂM BA NỐT GIẢM

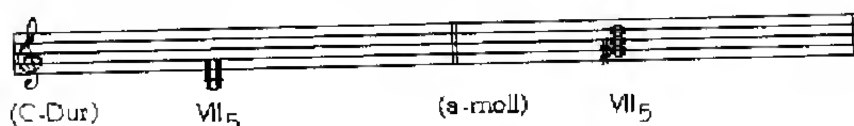
(THE DIMINISHED TRIAD)

I. TRONG ĐIỆU THỨC TRƯỞNG:

I.1. Cấu tạo

Hợp âm ba nốt giảm có âm nền (thường ở bè Basso), âm quãng 3 và âm quãng 5 giảm. Các nhạc sĩ thường dùng ký hiệu: 5, 5̸, 5b để đánh số hợp âm ba nốt giảm. Cũng có khi chúng không được đánh số.

Ví dụ 516:



I.2. Các trường hợp sử dụng

I.2.1. Trong những đoạn mô tiến

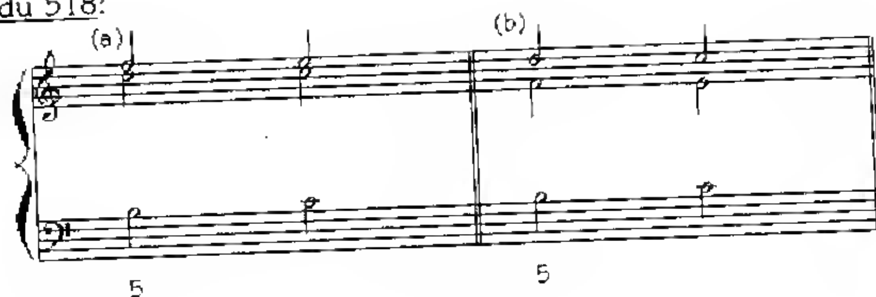
Trong các bản hòa âm 4 phần, bè thứ tư sẽ là nốt cách bè Basso quãng 8.

Ví dụ 517: KIRNBERGER - *"Grundsatze GeneralBassos"*



I.2.2. Dùng như thể đảo của hợp âm V^7 thiếu âm quãng 6, trong khi đó bè Basso phải chuyển động lên một bán cung và âm quãng 5 giảm đi xuống một bán cung. Cách dùng này gặp nhiều trong các bản hòa âm 3 phần.

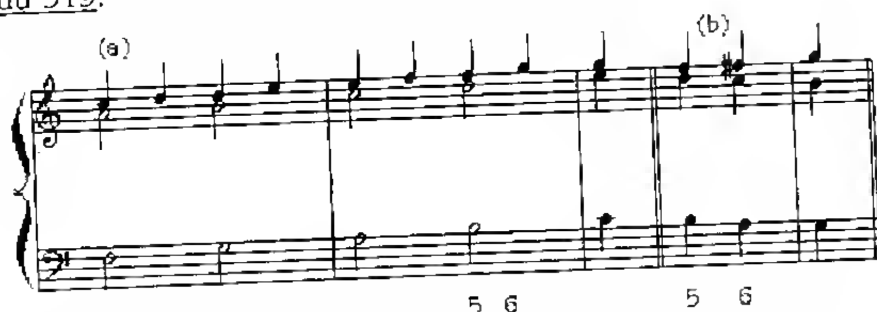
Ví dụ 518:



* *Ngoại lệ:*

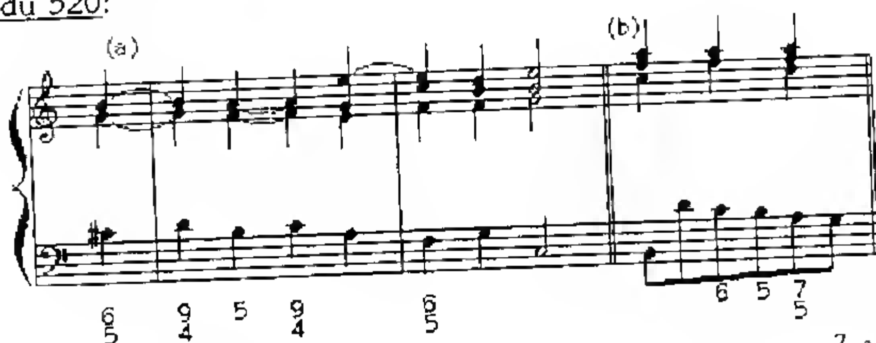
Ngoại trừ trong phần mô tiến (ví dụ 519a) hay trong một chuyển điệu (ví dụ 519b), âm quãng 5 giảm được phép chuyển động lên.

Ví dụ 519:



Trong bản hòa âm 4 phần, chỉ được phép kép âm của hợp âm 3 nốt giảm, như trong ví dụ sau dây của Ph. E. BACH.

Ví dụ 520:

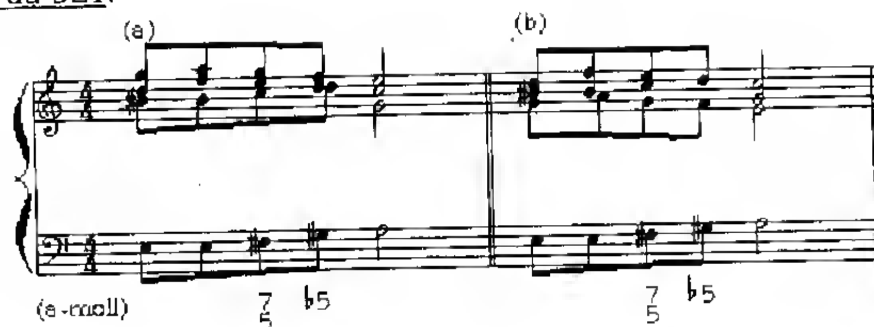


Theo BACH, hợp âm 5 trong ví dụ 520a thật ra là hợp âm V^7 ở thể đảo 1 và thiếu âm quãng 6 để tránh chuyển hành xấu của các quãng 2 theo nhau; hợp âm 5 trong ví dụ 520b chính là V^7 ở thể đảo 1, bỏ âm quãng 6 để tránh chuyển hành quãng 5 theo nhau có thể xảy ra giữa Tenore và Basso.

II. TRONG ĐIỆU THỨC THỨ:

II.1. Trong điệu thức thứ, hợp âm 3 giảm có thể xuất hiện trên âm bậc 7 cảm âm và được dùng theo cùng những điều kiện nêu lên trong ví dụ 520 trên đây.

Ví dụ 521:



Ví dụ trên đây của Ph. E. BACH được diễn ra ở hai vị trí khác nhau của cùng một tiến trình hòa âm. Theo ông, trong trường hợp này, nên dùng hợp âm 3 nốt giảm hơn là hợp âm thông dụng 6/5 (trong ví dụ trên đây là $VII^{b}{}_{5}$, thay vì dùng $V^{6/5}$). Như thế, cốt để tạo một ***tiến trình giai điệu đẹp***. Nghĩa là, tránh chuyển động xuống cách bậc quãng 4 từ nốt *La* trong hợp âm thứ xuống nốt *Mi* trong hợp âm theo sau nó, nếu hợp âm theo sau này là $V^{6/5}$ thay vì $VII^{b}{}_{5}$.

II.2. Trong điệu thức thứ, hợp âm 3 nốt *giảm thực sự* trên bậc II của điệu thức (khác loại hợp âm 3 nốt được đề cập trong phần I.2.2 và II.1). Nó chuyển động:

* Hoặc trực tiếp về hợp âm át âm (bậc V), ví dụ 522.
* Hoặc qua trung gian một hợp âm 6/4 để về hợp âm át âm, ví dụ 523.
* Hoặc về thể đảo 1 của hợp âm át - âm V^6 hay $V^{6/5}$, ví dụ 524.

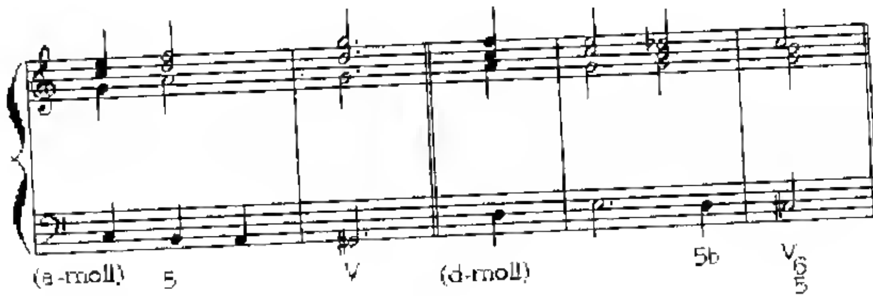
Ví dụ 522: Ph. E. BACH - *"Versuch, Phần II"*



Ví dụ 523: TÜRK - *"Kurze Anweisung"*



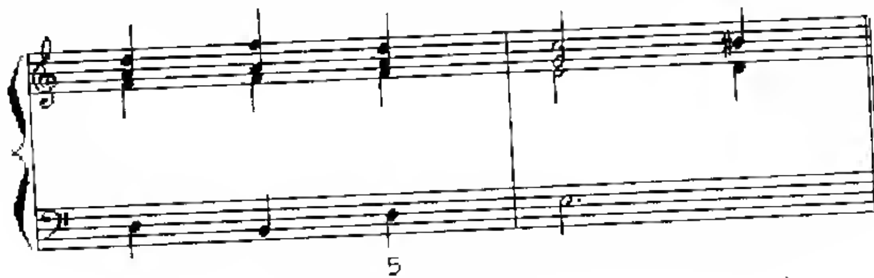
Ví dụ 524: Ph.E.BACH "Versuch, Teil II"



III. ÂM KÉP:

III.1. Trong bản hòa âm 4 phần, âm kép thường là âm quãng 3, thay vì kép âm bè Basso như trong các ví dụ 522, 523, 524.

Ví dụ 525:



(âm kép: nốt Rê ở bè Soprano và Tenore)

III.2. Khi bàn đến việc nên kép âm nào của hợp âm 3 giảm, Ph.E. BACH đã viết: "*Hợp âm 3 giảm vang lên tốt trong một bản hòa âm 3 phần, nhưng có vẻ thiếu trong bản hòa âm 4 phần ....Lúc đó, nếu kép âm 3 thay cho các phần giữa (bè Alto và Tenore) nghe thuận tai với nhau hơn ... Nếu âm 8 lại ở bè trên cùng, hợp âm 3 giảm có âm vang xấu nhất.*"

TÜRK cũng đã cùng một nhận xét như trên với BACH, rằng:

* Việc kép âm nền (bè Basso) sẽ tạo nên hiệu quả chói tai hơn kép âm 3.
* Nếu vì lý do nào đó, buộc phải kép âm nền (quãng 8 của bè Basso) thì phải tránh cho âm kép xuất hiện ở bè trên cùng.

III.3. Trong nhạc cổ điển, tồn tại một quan điểm "máy móc" như sau: "*cấm dùng việc kép âm 8 của một bè Basso đột ngột được thăng*", mà không cần xét xem, nốt được thăng đó có phải là cảm âm để về lại thang âm chủ hay sang thang âm khác không. Dựa trên quan điểm đó, BACH đề nghị cấm kép âm nền mà phải kép âm 3 trong ví dụ sau đây:

Ví du 526: Ph. E. BACH - "Versuch"

CHƯƠNG 24

HỢP ÂM BA NỐT GIẢM

(THE DIMINISHED TRIAD)

I. CẤU TẠO:

Hợp âm ba nốt tăng bao gồm *âm nền* (bè Basso), *âm quãng 3 Trưởng* và *âm quãng 5 tăng*. Âm quãng 5 tăng này có chuyển động bắt buộc và không kép trong bất cứ trường hợp nào.

Ký hiệu: **#5** (hoặc **5#**)

II. VỊ TRÍ VÀ CÁCH SỬ DỤNG:

Hợp âm 3 nốt tăng có vị trí ở bậc III của thang âm thứ, và xuất hiện trong các trường hợp sau đây:

II.1. Dùng như hợp âm trì hoãn của một hợp âm quãng 6 (đảo 1)

Xem ví dụ 527. Chúng ta phải chuẩn bị trước âm quãng 5 tăng (ví dụ 527a). Trong bản hòa âm 4 phần, có thể kép âm 3 (ví dụ 527b) hay âm nền (ví dụ 527c và 527d) nhưng phải tránh để âm kép của âm nền nằm ở bè trên cùng (ví dụ 527c).

<u>Ví dụ 527</u>:

(a) (b) (c) (d) (e) Tránh

6 5 6 5 5 6 4 3 5 5

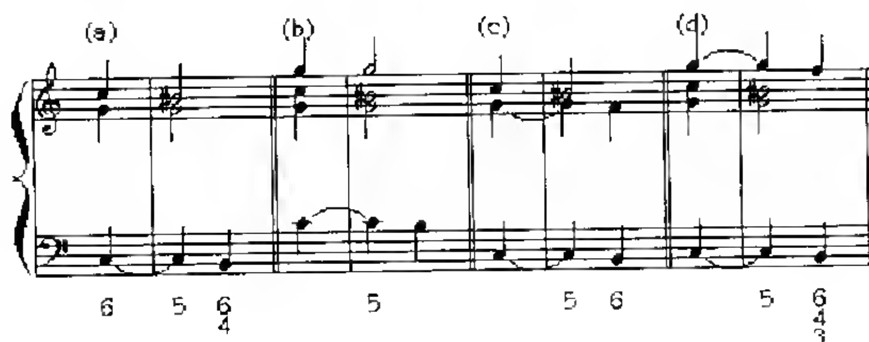
Quan sát ví dụ trên đây, chúng ta thấy trường hợp (c) chỉ là lặp lại của trường hợp (b) nhưng ở một xếp (thế, *positon* - chương 3, đoạn IV) khác của hợp âm. Trong đó, việc kép âm nền *Do* tạo cảm giác tự nhiên hơn là kép âm 3 (lúc đó phải kép âm 3 đồng âm, tức bè Alto và Tenore cùng phải là nốt *Mi*). Trong trường hợp (d), việc kép âm nền *Mi giáng,* do chuyển động xuống bắt buộc của nốt nghịch âm trong hợp âm 6/4/3 trước đó (bè Alto).

II.2. Xuất hiện do việc trì hoãn bè Basso (từ hợp âm trước đó)

Quan sát ví dụ 528a và 528b dưới đây, chúng ta thấy hợp âm ba nốt tăng được tạo thành do việc trì hoãn nốt bè Basso từ hợp âm trước đó. Trong trường hợp này bè Basso phải chuẩn bị và dĩ nhiên không được kép.

Trong trường hợp (c) và (d), âm quãng 3 cũng được trì hoãn như bè Basso cũng phải được chuẩn bị.

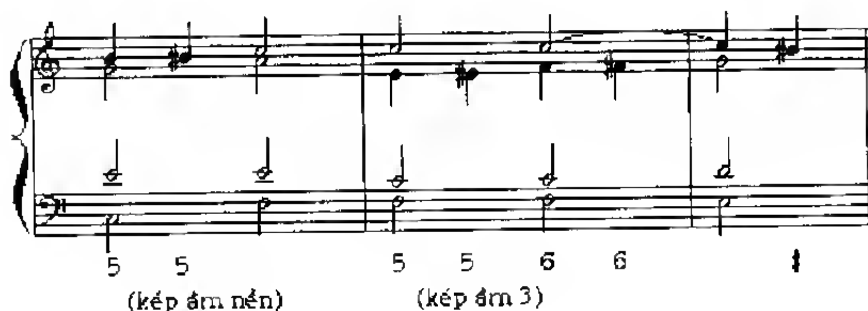
<u>Ví dụ 528</u>:



II.3. Được tạo thành do việc biến hoá chromatic (đồng chuyển)

Trong bản hòa âm 4 phần, tùy theo tiến trình hòa âm mà chúng ta xác định xem nên kép âm nền hay âm 3.

<u>Ví dụ 529</u>:



Trong ví dụ sau dây, Ph.E. BACH còn lưu ý về chuyển hành của đoạn nhạc khi sử dụng hợp âm quãng 3 tăng. Ông viết:"***Một tiến trình chậm*** *của các nửa cung, từ đó tạo nên âm 5 tăng, được dùng tốt nhất trong các bản hòa âm 3 phần. Những nửa cung nằm ở phần chính như vậy không hợp lắm với nhịp độ nhanh*"

Ví dụ 530:

Adagio

6 5 5 6 5 5 6
3 3

Sách Tham Khảo

STT	TÁC GIẢ	TÊN SÁCH
1	Helmut K. H. LANGE	Allegemeine Musiklehre und musikalische Ornamentik
2	Dietrich KESSLER	Neue Musiklehre & Songcomposing (Klassik-Jazz-Blues-Rock)
3	Walter PISTON	Harmony
4	E. T. ARNOLD	The art of accompaniment from a thorough-bass
5	DACHS - SUEHNER	Harmonie Lehre
6	KIRNBERGER	Grundsaetze des Generalbasses
7	P. E. BACH	Versuch
8	TUERK	Kurze Anweisung
9	SCHROETER	Deutliche Anweisung
10	CHIULIN & PRIVANO (dịch: CA LÊ THUẦN)	Sách giáo khoa hòa âm, Tập 1 & 2
11	Robert de KERKS	Harmonie et Orchestration pour orchestre de danse
12	Arthur FRACKENPOHL	Harmonization at the piano
13	NGUYỄN Tiến Dũng	Hòa Âm năm I, II, III
14	ĐÀO Trọng Minh	Cấu trúc của Ngôn ngữ Hòa Âm

Cùng tác giả - Sách đã xuất bản

1. ĐỒNG DAO VIỆT – ANH *(Nguyễn Bách – Nguyễn Hạnh, Nxb Văn học, 2003)*
2. NHỮNG ĐIỀU CƠ BẢN CỦA VĂN PHẠM TIẾNG ĐỨC *(Nxb Đại học quốc gia Tp. HCM, 2002)*
3. SỔ TAY KỸ THUẬT PHÒNG THU *(Nxb Âm nhạc, 2002)*
4. NGHỆ THUẬT CHỈNH ÂM THANH *(Tủ Sách "Âm nhạc Điện Toán"; Nxb Âm nhạc, 2002)*
5. GIÚP TRÍ NHỚ VỀ LÝ THUYẾT ÂM NHẠC *(Tủ Sách "Âm nhạc Điện Toán"; Nxb Âm nhạc, 2002)*
6. MIXER – BỘ NÃO CỦA PHÒNG THU NHẠC *(Tủ Sách "Âm nhạc Điện Toán"; Nxb Âm nhạc, 2002)*
7. MICROPHONE – CÁCH SỬ DỤNG HIỆU QUẢ CAO *(Tủ Sách "Âm nhạc Điện Toán"; Nxb Âm nhạc, 2002)*
8. TIẾNG Ý DÙNG TRONG ÂM NHẠC *[có kèm đĩa CD] (Nxb Trẻ, 2002)*
9. THUẬT NGỮ ÂM NHẠC Ý – PHÁP – VIỆT *(Nguyễn Bách – Tiến Lộc – Hạnh Thy, Nxb Âm nhạc, 2000)*
10. THUẬT NGỮ ÂM NHẠC ANH – ĐỨC – VIỆT *(Nguyễn Bách – Tiến Lộc – Hạnh Thy, Nxb Âm nhạc, 2000)*
11. ĐỂ THÀNH CÔNG TRONG NGHỆ THUẬT CA HÁT *(Nxb Trẻ, 1999. Tái bản lần thứ nhất, 2001)*
12. CẨM NANG ĐÀM THOẠI ĐỨC – VIỆT *(Nxb Thanh niên, 1999)*
13. TỰ ĐIỂN ĐỨC – VIỆT *(Nxb Thanh niên, 1999)*
14. TIẾNG PHÁP CẤP TỐC *[kèm 3 cassette] (Nxb Thanh Niên,1999)*
15. HỌC TIẾNG PHÁP QUA NHỮNG BÀI HÁT PHỔ THÔNG *(Nguyễn Bách – Nguyễn Hạnh, Nxb Thanh niên, 1999)*
16. ĐỒNG DAO VIỆT – ANH *(Nguyễn Bách – Nguyễn Hạnh, Nxb Thanh niên, 1999; Tái bản lần thứ nhất, Nxb Văn học, 2003)*
17. HÒA ÂM *(Nguyễn Bách – Thy Nhất Giang Nxb Trẻ, 1997)*
18. BƯỚC ĐẦU TÌM HIỂU THÁNH NHẠC *(Nguyễn Bách, Munich, Germany, 1997)*
19. LỊCH SỬ ÂM NHẠC THẾ GIỚI – Tập I, Phần Đại Cương *(Nguyễn Bách, Tài liệu lưu hành nội bộ, Tp. HCM, 1988)*

NGUYỄN BÁCH

-+-+-+-

HÒA ÂM TRUYỀN THỐNG

Chịu trách nhiệm xuất bản và bản thảo:
Nhạc sỹ TẠ TUẤN

Biên tập nội dung : VĂN TIẾN
Chép nhạc vi tính và
Trình bày kỹ thuật : ĐÌNH KHIÊM
Trình bày bìa :
Sửa bản in : HUYỀN TRÂM

In 800 cuốn, khổ 19x27cm, tại Xí nghiệp in Nguyễn Minh Hoàng (CATP HCM). Địa chỉ : 100 Lê Đại Hành, P.7, Q.11, TP. HCM. ĐT : 8555812. Email : xn-inngminhhoang@hcm.vnn.vn. Số chấp nhận đăng ký KHXB: 5/580/XB-QLXB do Cục Xuất bản cấp ngày 30/5/2003 - Trích ngang KHXB số 32/XBÂN-TN. In xong và nộp lưu chiểu Quý IV năm 2003.



HOÀ ÂM TRUYỀN THỐNG

(từ Cổ Điển đến Hiện đại)







10136164
Giá: 56.000đ